

دراسات ونماذج

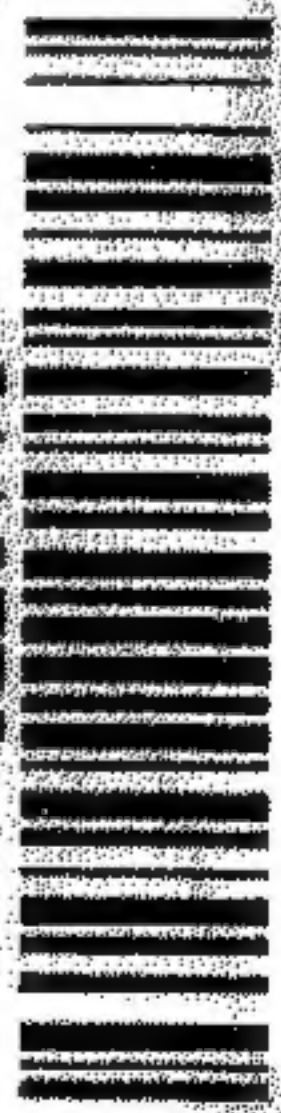
في مذاهب الشعر ونقده

تأليف

محمد غنيمي هلال



Bibliotheca Alexandrina



0110770



مكتبة مصر
الطبعة الأولى: ١٩٧٧

دراسات ونساج

في مذاهب الشعر ونقده



General Organization of the Alexandria Library
م. م. م. م.

تأليف

الدكتور محمد فتحي هلال

٨٥٩-١

١٧ هـ

د

الهيئة العامة لـ مكتبة الإسكندرية

رقم الكتاب ١٧٠٠
العدد ١
٢٢٩٥٤



مكتبة
الطبعة والنشر والتوزيع

القسم الأول
حول بعض مذاهب الشَّعْر ونقده

تقديم

هذا كتاب جديد للناقد والأستاذ الجامعي الدكتور محمد غنيمى هلال
يصدر بعد رحيله عن عالمنا بسبع سنوات .

ولقد أصدر المؤلف في حياته عدداً كبيراً من الكتب المؤلفة والمترجمة ،
تنطق جميعها بمنهج النقدى الجديد ، المتكى إلى ثقافة عريضة شاملة ، وذوق
أدبى مرهف ، وبصيرة نقدية نافذة ، في طليعتها كتبه الرائدة عن الرومانتيكية
والأدب المقارن والنقد الأدبى الحديث والحياة العاطفية بين العلية والصوفية
والنقد المسرحى . . هذه الكتب والدراسات التى جعلت منه علامة مضيئة
بارزة في حياتنا الأدبية والنقدية المعاصرة .

ولقد بلور المؤلف رسالته النقدية الجامعية في صدر مؤلفه الضخم :
«النقد الأدبى الحديث» وعبر عنها بآتها : « بناء النقد على أساس علمى موضوعى
لا يقضى على ذاتية الناقد ، ولا يتحكم في أصالته ، ولكنه يدعم هذه الذاتية
وهذه الأصالة في النقد وفى الأدب ، حتى نقضى على الأدعياء في مجال إنتاج
الأدب ونقده ، وحتى يتسع الميدان للدعاة المؤمنين بالأدب ورسالته ،
وبأننا يجب أن نعيش بجهودنا الصادقة الحادة لوطننا وللإنسانية ، مما يتطلب
مننا أن نحيا بفكرنا وأدبنا في العصر الحديث غير متخفين عنه ولا متوانين .

وهكذا فإن النقد في رأيه تنقيف مردّه إلى الإحاطة بثقافة شاملة ،
ومظهره تعاون بين الناقد والقراء والمؤلف معا ، وإسهام في التوجيه الأدبى
العام في جانبيه من الخلق والوصى ، ومن التاج والاستيعاب والتأثير .
ويوضح الدكتور محمد غنيمى هلال هذا المفهوم النقدى في تقديمه لكتابه
« في النقد المسرحى » عندما يؤكد أن ذلك لن يتوافر إلا بدعم المنهج الوصفى
بالوصى التاريخى الجمالى . وهو أساس آخر لا يقل خطورة عن سابقه ، به
يرتبط الماضى القومى والعالمى بالحاضر ، ارتباطاً فيه يتبادل كل من الماضى
والحاضر صلات خصبة تتجدد بها قيم الماضى وتقوم عليها جهود الحاضر .

ذلك أن الماضي ذو سلطان دائم عن طريق الوعي والإحاطة ، ثم اتخاذ موقف منه إيجاباً أو سلباً ، والحاضر كذلك لا يكون ذا شأن إلا بتجاوزه ذلك الماضي إذا أضاف جديداً يحملنا على معاودة النظر في تقويم تراثنا الماضي تقويماً جديداً ، بل ربما يحملنا على تقويم نظرنا إلى التراث العالمي كله من جديد . ولهذا كان لابد من مراعاة هذه الصلات بين التراث الأدبي عربياً كان أم عالمياً - والخلق الأدبي الجديد الذي هو وليده دون ريب . والعثور على هذه الصلات وجلأؤها من الأمور التي تخرج بالنقد عن الابتذال والهوان ويسر المنال ، مما سهل سبيل النقد تحكماً ، وجعله مجالاً مستباحاً لكل من يستطيع أن يحوز قلماً وأوشك أن يبغض النقد الحق إلى ذويه .

كان الدرس الأول الذي قدمه الدكتور محمد غنيمي هلال يتمثل في ضرورة الإحاطة بتراث الإنسانية في علم النقد الأدبي ، فلا جديد جدة مطلقة دون رجوع إلى القديم في شتى مصادره ، مع تمثيل له ووقوف على حقيقته . ومن هنا كان تقسيمه الفن للنقد العربي القديم في ذاته وعلى أساس مصادره القديمة ، ثم على أساس منزلته من النقد الحديث في ضوء نظرياته ومذاهبه ، وأسسها الفلسفية والفنية .

وكان الدرس الثاني الذي قدمه الدكتور محمد غنيمي هلال أن نظريات النقد وقواعده العامة لا تخلق الفنان ، ولكنها تتبع لمواهبه وعبقريته حرية وصحة واستقامة لا تيسر بدونها ، والفنان أن يضيف إليها أو يتجاوزها إذا أبدع طريقاً وأضافه إلى التراث القومي أو العالمي . والناقد العبقري - كالأديب العبقري - قد يضيف جديداً بما يدعو إليه من دعوة يوجه فيها الأدب وجهة جديدة ويشرح الحاجة الماسة إلى الانجاء الجديد شرحاً فنياً وعلمياً ، يفيد فيه مما اطلع عليه من التراث الأدبي وتراث النقد معاً ، فالأديب والناقد كلاهما صادر عن عبقريته ، وتفرد ، وتجاوزه لعصره .

وكان الدرس الثالث للدكتور محمد غنيمي هلال يتمثل في العناية الفائقة والجد الدائب للتعرف بالدراسات الأدبية المقارنة ، والإسهام فيها ، وتشجيعها وتوضيح رسالتها الخطيرة الشأن فيما يخص الوعي القومي والوطني والفني

والإنساني . فإلى جانب ما يزودنا به الأدب المقارن من تغذية شخصيتنا القومية وتنمية نواحي الأصالة في استعدادنا ، وتوجيهها توجيهاً رشيداً ، وقيادة حركات التجديد فيها على منهج سديد مثمر ، وإبراز مقومات قوميتنا في الحاضر وتوضيح مدى امتداد جهودنا الفنية والفكرية في التراث الأدبي العالمي - إلى جانب ذلك كله ، تظل للأدب المقارن رسالة إنسانية أخرى هي الكشف عن أصالة الروح القومية في صلتها بالروح الإنسانية العامة في ماضيها وحاضرها . ومن هنا كانت جهوده الدائمة - في مجال الدراسات المقارنة - حول موضوعات ليلي والمجنون في الأدبين العربي والفارسي وكليوباترا في الآداب الفرنسية والإنجليزية والعربية ودون جوان في الآداب الأوربية وشهرزاد في الأدب العربي والآداب الأوربية ويوسف وزليخا في الأدب الفارسي ، إلى آخر هذه النماذج من الدراسات المقارنة التي أفرد لبعضها كتباً مستقلة هي بمثابة اللبنة الأولى التي يضعها أول باحث وناقد عربي في مجال الدراسات المقارنة محاولاً من خلالها الكشف عن ناحية هامة من نواحي النشاط العقلي للإنسان الحديث وكيف يعكس ذات نفسه في مرآة الشخصيات القديمة من التاريخ أو في مرآة شخصيات أسطورية بعد أن يسبغ عليهم من نفسه وينفخ فيهم من روحه ويقربهم بذلك إلى نفوسنا .



وهذا الكتاب الجديد « دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده » يمثل المنهج النقدي للدكتور محمد غنيمي هلال أصدق تمثيل ، وهو يدور على محاور ثلاثة تنطلق من دائره الشعر العربي المعاصر ، فدائرة الشعر الإسلامي الفارسي ، فدائرة الشعر الفرنسي ، والأوربي المعاصر ، ومن دائرة إلى أخرى ، ينتقل بنا قلم المؤلف في براعة تحليل ، وجمال عرض ، ونفاذ بصيرة ، يمهلو يستخلص النتائج ، ويتنوق ويوضح ويعلل ، ترفده ثقافة ضاربة بجذورها في التراث البعيد ، ومحلقة بجناحيها في صميم المعاصرة .

ولقد قُسمت هذه الدراسات والنماذج في هذا الكتاب إلى قسمين ، خصص الأول منهما لبعض مذاهب الشعر ونقده ، وعالج الأسس العامة

والخصائص المشتركة لكل مذهب منها بصرف النظر عن الشعراء والنقاد الذين ينتمون إليه . أما القسم الثاني فهو تطبيق لبعض جوانب هذه المذاهب في دراسات عن بعض الشعراء وفي نماذج في نقد شعرهم . فالقسم الأول عام في طبيعته ، أما القسم الثاني فهو نماذج لما ورد في هذا القسم العام . وفي كل من القسمين كان مجال التأمل والبحث فسيحا واسعا ، لم يقف عند عصر معين ، ولا عند الشعر في لغة معينة ، بل امتد للشعر كفن إنساني ، وعالج مذاهب وشعراء بين عصور ولغات مختلفة .

كما أن هذا الكتاب يجيء حلقة جديدة في السلسلة التي أنجز المؤلف أولها في حياته حين أصدر (في النقد المسرحي) ثم يجيء كتابنا هذا عن (دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده) ليعقبه كتاب ثالث عن النقد التطبيقي في مجال (القصة والرواية) .

ونرجو أن يكون في تقديمنا لهذا الكتاب الذي ينشر بعد رحيل مؤلفه - لأول مرة - إضافة جديدة إلى صرح الدراسات الأدبية والنقدية ، التي خلفها الناقد والأستاذ الجامعي الرائد الدكتور محمد غنيمي هلال وتحيية لروحه التي فارقتنا منذ سنوات إلى الملاء الأعلى .

عمود الشعر وجنائته على الشعر العربي

نعتقد أن دراسة النقد العربي القديم دراسة مثمرة تستلزم تقويماً لهذا النقد ، وكشفاً عن وجوه النقص فيه ، للعمل على سد هذا النقص ، في ضوء ما أسفرت عنه دراسات النقد والدراسات الجمالية الحديثة . . ولا يقيس رجلاء هذا النقص إلا بعد تمحيص وإمعان نظر ، ويتبعه إضافة الحديد الذي به يكمل هذا التراث ، ليسير العصر ، كما يسير التقدم ، وهاتان هما الناحيتان اللتان تتجلى فيهما أصول التجديد ، وهما اللتان يسير عليهما كل الباحثين في الآداب العالمية . . وخاصة أن التجديد دائماً هدام بناء معاً . . وإذن ففي الإشادة بالنقد القديم على إطلاقه ، دون نقد له أو تقويم لما تضمنه ، تجاهل للحقائق الأدبية والنقدية في أدبنا المعاصر نفسه ، فضلاً عن الآداب العالمية ، كما أن وقوف الباحث عند حدود الشرح والاحصاء لهذه الآراء ، يفقده الآراء ، يفقده الأصالة ، فيعيش بآرائه في غير عصره ، عن قصور أو ضيق أفق .

وفي ضوء هذه البديهيّات التي ما كان لنا أن نذكرها لولا ما نرى في دراسة النقد العربي القديم من نواحي قصور ، يقع فيها دائماً من يتصدون للنقد ، وهم دخلاء عليه ، ولم تتوافر لهم أدوات ووسائل دراسته دراسة جادة ، نقوم بشرح ما يقصده نقادنا القدامى من « عمود الشعر » ، مبيّنين منهجهم في شرح معانيه ، وقيمتها ، ونواحي قصورها ، وجنائتها على التجديد في أدبنا القديم مشيرين إلى فضل من خرجوا على عمود الشعر ، وصلة ذلك كله بالتجديد في القديم والحديث .

وفي عمود الشعر تمثلت اتجاهات النقد القديم العامة وخصائصه الجوهرية .

وقد جمع قداماء نقادنا تحت اسم « عمود الشعر » وجوه صياغة القصائد ، كما استتجوها من الأدب الجاهلي خاصة ثم من شعر صدر الإسلام ، والعصر

الأموى ، وقد حملوا على من خرجوا على عمود الشعر مثل مسلم وشار وأبي نواس ، وأكثر من تعرض لتقديم من الشعراء هو أبو تمام . . وباسم عمود الشعر ، نقلوا كثيرا من معاني هؤلاء الشعراء . .

ولا بد لنا قبل التعليق على آرائهم والتثيل لها أن نبين المعاني التي تضمنها عمود الشعر ، فيما فهموا منه ، ولتسهيل متابعة القارئ لما نقول ، نقسم ما قالوه إلى ثلاثة أقسام : ما يخص اللفظ من حيث جرسه ومعناه في موضعه من البيت ، ثم ما يتعلق بمفهوم المعنى الجزئي في ذاته ، ثم ما يخص تصوير المعاني الجزئية وصلتها بعضها ببعض . . ونوجز القول في هذه النواحي الثلاث على ترتيب ما ذكرنا .

هم يشترطون في اللفظ ألا يكون غريبا في استعماله ولا مبتدلا ، ومقياسه أن يكون بحيث تفهمه العامة إذا سمعته ، ولا تستعمله في كلامها ، ثم يشترطون ألا يقع في حروفه تنافر بحيث يثقل في نطقه . . وهاتان ناحيتان جماليتان في اللفظ ، ونلاحظ فيهما أنهما غير صحيحتين على إطلاقهما . . فاللفظ البارز قد يجود بموقعه ، ولا يغني عنه سواه في ذلك الموقع . . ونكتفي هنا بالتثيل بكلمة « أيضا » المبتدلة ، فإنها - فيما نرى - حسنة الوقع في قول الشاعر

كانت فأودى بها جودٌ ولعتُ به

وللمساكين أيضا بالندى ولعُ

وكذلك الحال فيما لو استعملت كلمة ثقيلة في النطق للايحاء بمعنى جمالى . . فلكلمة « ضيزى » مثلا ، حسنة ، بل معجزة في موقعها من قول الله تعالى :
« تلك إذن قسمة ضيزى » . .

ويضاف إلى هاتين الناحيتين الجماليتين في اللفظ ناحية ثالثة جمالية أيضا ، وهي أن يقع اللفظ موقعه من القافية كأنه الشيء الموعود المنتظر ، بحيث لا يأتى به الشاعر لجرد إتمام البيت ، فيمكن الاستغناء عنه ، وهذا ما نوافقهم عليه ، لأنه صحيح كل الصحة . .

أما ما ذكروه من ناحية عقل مجافاة الشاعر للوضع اللغوي في استعمال اللفظ ، وكذلك ما أوجبه أن لا يزيد اللفظ على معناه أو ينقص عنه ، فإن الأمرين معا يتصلان بالدلالة الوضعية للكلمات ، لا بد لالتها الجمالية .

وننتقل الآن إلى ما قالوه خاصا بالمعنى الجزئى : وقد ذكرنا في ذلك أموراً ثلاثة ، هى شرف المعنى ، وصحة المعنى ، ثم الإصابة في الوصف ، والمتتبع لحقيقة ما يريدون من هذه الأمور يقف على أن لها معانى لا تتبادر إلى الذهن على قراءة اصطلاحاتهم هذه لأول وهلة .

فشرف المعنى - عندهم - أن يقصد الشاعر إلى ما سموه : « الاغراب والابداع » ، أى اختيار الصفات المثلث إذا وصف الشاعر أو مدح ، بدون مبالاة بالواقع ولا بالصدق . . وهم لذلك يمتدحون امرأ القيس يصف فرسا بأنها سريعة العدو ، دون أن يستحسها راكبها ، لأنها فرس كريمة ، حين يقول :

على سابح يُعطيك من قبل سُؤلِهِ
أفانين جَرِيٍّ غَيْرَ كَزٍّ ولا وائِي

ويفضلون ذلك على وصف امرئ القيس نفسه تخيل البريد بأنها لا تجرى إلا إذا ضربها راكبها بالسياط أو العصي . . مع أن امرأ القيس صادق في الحالين . . لأنه في البيت الأول يصف فرسا كريمة ، وفي الثانى يصف تخيل البريد كما كانت عليه . . ومدار تفضيلهم في ذلك هو « الابداع والاغراب أى بلوغ أقصى الصفات ، يقولون : « إنما توصف الفرس بالسرعة في جميع حالاتها ، إذا حركت وإن لم تحرك ، فتشبه بالكواكب والبرق ، والحريق والريح والغيث والسيل . . . »

والمتتبع لشرف المعنى في كتب النقد القديمة ، يجد أنه مرتبط بهذا الابداع والاغراب الذى سيطر به التقليد على الأصالة والصدق .

ونتيجة لهذا المبدأ من مبادئ عبود الشعر ، يرون أن مدح الشاعر لزين العابدين على بن الحسين بقوله :

يغضى حياءً ، وَيُغْضَى من مهابته
فما يَكْلَمُ إِلَّا حين يبتسم
أقل في الحسن من قول أبي نواس في المدح :
وَأَخْفَتَ أَهْلَ الشَّرِكِ حَتَّى إِنَّهُ
لَتَخَافُكَ النَّطْفُ التي لم تُخْلَقِ

وواضح أن البيت الأول أجود وأصدق ، ولكنه ، في نظرهم ، دون البيت الثاني لأن في بيت أبي نواس « دليلاً على المهابة ورسوخها في قلب الشاهد والغالب » . . . وهو ما يفتق ومبدأهم العام في جعل الشيء الموصوف أو الممدوح « مثلاً » . . .

ونعتقد أنهم في هذا متأثرون تأثراً خاطئاً بأرسطو ، حين يتحدث في طرق المحاكاة في كتابه : « الشعر » فقال إنه يجوز للشاعر (المؤلف المسرحي) أن يصف أشخاصه في المأساة كما يجب أن يكونوا عليه ، وإن يكن ذلك مستحيلاً في الواقع ، لأن الشاعر يقصد إلى إبراز فضائل شخصياته التي خلقها في مأساته ليلحظها المشاهد أو القارئ للمأساة ، وكذا إذا أبرز هذا الشاعر صفات نقص في المسرحية ، فركز في تخيل واحد صفات كثيرة للبخل ، لتكون النقيصة ملحوظة ، وإنما يجوز رسم الشخصيات المسرحية على هذا النحو من الفضائل أو النقائص ، لأنها بمثابة نماذج عامة . . . وإنما يتحدث أرسطو في المسرحية كما هو معلوم . . . ولكن نقادنا نقلوا هذا المعنى من المسرحية إلى القصائد ، واتخذوه مقياساً عاماً للجودة ، في قصائد المدح أو الوصف التي يقصد بها ممدوح معين أو يوصف فيها شيء محدد ، وهذا اقتباس خاطئ من أرسطو .

ومن الغريب أن يقع في هذا الخطأ عبد القاهر الجرجاني نفسه - وهو خير نقاد العرب القدامى فيما نرى - حين استحسّن قول أبي طالب المأموني في بعض وزراء بخارى ، يمدحه بأنه قد عمّ جوده المعوزين جميعاً فأغناهم ، حتى لم يعد يجد من يطلب منه نوالاً ، فهو لا ينام إلا رجاء أن يرى من يسأله في المنام ، ما دام لم يجد من يسأله المعروف في اليقظة ، ويقول هذا الشاعر .

لا يذوقُ الإغفاء إلا رجاء

أن يرى طيفَ مستميع رَواحِنا

وهذا تعليل بما هو غير معروف ، ولا مألوف ، وبما هو بعيد من الصديق ولكن عبد القاهر يفضلُه على قول قيس بن الملوّح في ليلاه :

وإني لأستغشي وما بي نَعْسَةٌ

لعلّ خيالاً منك يلقى خيالينا

وذلك أن الاغراب عند هؤلاء خير من الصديق الشخصي أو الواقعي . . وهذا دليل على أن الصديق - حتى عند من دعوا إليه من نقاد العرب القدامى مثل عبد القاهر نفسه - لم يكن وراءه هدف فني محدد . وقد اتبعوا في ذلك مبدأهم العام في عمود الشعر :

ويتصل بالمعنى السابق قولهم بالإصابة في الوصف ، ويقصدون به أن يذكر الشاعر المعاني العامة التي لا تتصل بالموصوف أو المملوح إلا من حيث أنه مثال . . ويذكرون مثلاً على ذلك أن زهيراً كان مصيباً ، لا لأنه مدح هرم بن سنان بصفاته الخاصة ، بل لأنه مدحه بالصفات العامة للرجل الكريم من حيث أنه مثال كريم .

وهم يشترطون لصحة المعنى ألا يخالف الحقيقة التاريخية المعروفة ، إذا تعرض لذكرها ، وهو ما لا اعتراض لنا عليه ، كما يشترطون ألا يخالف

العرف السائد . . . ولذلك يرى الآمدي أن البحرى خرج على عمود الشعر .
حين وصف أنه بكى فراق الحبيبة ، وأن الدموع زادت من لهيب شوقه
إلى العراق ، يقول البحرى .

نصرت لها الشوق اللجوج بأدمع

تلاحقن في أعقاب واصلٍ تصرّما

ويعمل الآمدي لذلك بأن الشوق يشفيه البكاء ولا يزيد منه . . وإنما
قاس الآمدي البيت بهذا المقياس ، لأن المألوف في الشعر الجاهلي أن البكاء
يشفي من الشوق . . وهذا صحيح من ناحية نتيجة البكاء ، أى أن الإنسان
يشعر بعده بما يشبه عملية « التطهير » التى تحدث عنها أرسطو . . ولكن من
ناحية أخرى لا مجافاة للصدق في بيت البحرى ، ذلك أن البكاء في أثناء
الانفعال يزيد من العاطفة ، كما يزيد الانفعال كذلك على رؤية الفواجع
في المأساة قبل أن يحدث « التطهير » فيما بعد ، على حسب نظرية أرسطو . .
فكلا المعنيين صحيح ، ولا وجه لنقد البحرى إلا لأنه خالف ما جرى عليه
عرف الشعر الجاهلي .

ومثال آخر لنقدهم للمعنى الجزئى على حسب العرف السائد ، قولهم
إن الشعراء كانوا يقصدون الديار والأطلال للوقوف عليها ، وهم على ركائبهم ،
دون نزول عن مطيهم . . فكان الشاعر يقول : « قفا » ، أو « قفوا » ،
إذا صادف الأطلال في طريقه ، فإذا اضطر إلى أن يعرج عليها في مسيره ،
قال : « عوجا » أو « عوجوا » ولذلك رأوا أن الشاعر « كثيرا » قد خالف
هذا العرف حين قال :

خليلى ، هذا ربيعٌ عزّة ، فاعقلا

قلوصيكُما ، ثم ابكيا حيث حلت

لأنه لا تعقل الإبل إلا إذا نزل صاحبها عنها . . على أن « كثيرا » كان
أمويا وفي العصر الأموى استقلت القصائد بالغزل ، خلافا لما كان عليه

الشعر الجاهلي في جملته ، فلا عجب أن يحتفل كثير بالأطلال ، وينزل عن مطيته ليبيكي عليها .

وأخيراً - فيما يخص صحة المعنى - يشترطون ألا يخالف العرف اللغوي . ولذا عابوا على أبي تمام وصفه الحلم بالرقعة ، في قوله :

رقيق حواشي الحلم ، لو أن حلمه
بكفيك ، مامريت في أنه يرد .

لأنه لم يصف الحلم بالرقعة أحد من شعراء الجاهلية والإسلام ، وإنما يوصف الحلم بالعظمة ، والرجحان والثقل والزانة . . فيقال إنه ثقیل ، وإنه يزن الجبال . .

ونقف قليلاً عند هذا العرف اللغوي ، فنقول إن له جانبين : جانب المجاز الماثور الذي فرقت فيه اللغة بين المعنى الوضعي والمعنى المجازي ، واشتهر بين أهل اللغة . . وهذا المجاز خاص بكل لغة ، ففي الأدب الفرنسي مثلاً ، لا يشبه الرجل بالرجل في الحلم ، ولا المرأة بالقمر مثلاً . . فإذا تعرض الكاتب أو الشاعر لنوع من هذا المجاز الماثور الخاص فعليه أن يلتزم بحدود العرف . . وغالباً ما يلجأ إليه الشاعر التقليدي ، لأن قوائم المجاز من هذا النوع أشبه بقوائم القيم التاريخية ، تفهم منها عرف اللغة وطابعها وأدبها الموروث ، ونعود إليها بالذاكرة ، لا بالأصالة وصدق الاحساس . . ويلتحق بذلك قولهم : كثير الرماد ، أو جبان الكلب ، كناية عن الكرم ، وما إليهما . . وإذا خالف الشاعر هذا النوع من المجاز اللغوي قصداً إلى التجديد ، دل ذلك على ضيق أفقه فيما يسوقه من تلك المعاني ، كما في قول أبي تمام .

فلوئيتَ بالمعروف أعناق المني
وحطمتَ بالإنجاز ظهر الموعد

في هذا البيت يصور الشاعر أن المملوح قد وفى بوعدده حين حطمه . .
وليس هذا موافقا لما جرى عليه عرف اللغة . . لأن اللغة - كما لحظ الآمدي -
تقول : صبح وعد فلان إذا تحقق . ويقولون : إذا أخلف وعده فقد أماته . .

ومن هذه الناحية تختص كل لغة بعرف محدد بنوع من المجازات لا يشرکہا
فيه سواها ، ومن هذه الناحية ، أيضاً ، ليست المجازات من باب المعقولات
العامة التي تتفق فيها اللغات والأجيال جميعاً ، كما يرى ذلك عبد القاهر ، حين
يطلق القول بأن الاستعارة إذا كانت مفيدة وغير جارية في اللفظ - وهذا
الأعم الأغلب من أحوالها - فإنها لا تختص بالعربية ، بل هي عامة ، ويضرب
مثلاً لذلك باستعارة الأسد للشجاع ، والشمس والقمر لدى البحال والبهاء ،
ويتضح مما ذكرنا أن هذا القول على إطلاقه غير مصيب ، لأن الاستعارة
غير مقصورة على المعاني العامة المشتركة في كل اللغات ، إذ أن لكل لغة
عرفها .

ومن جهة أخرى ، لاشك أن تشبيهات العرب ، وهي أساس استعاراتها ،
صورة لما أدركه العرب في باديتهم ، وما مرت به تجاربهم . . فينبغي ألا تكون
عقبة في سبيل التزود بكل معنى جديد ، وصور جديدة ، تسفر عنها المعارف
أو البيئة ، ولا يصح رجوع الشاعر أو الكاتب إلى صنوف الخيال التقليدي
إلا إذا كان له أساس من مشاعره الخاصة وتجاربه ، إذ لا ينبغي أن يصور
شعوره بما لا علم له به ولا شعور ، لأن ذلك ينال من صدقه وأصالته الفنية .
ولكن هذا ما لم يلتفت إليه النقاد . . فبعضهم نقد المعاني الجزئية على حسب
العرف اللغوي السائد . . وغالباً ما فعلوا ذلك في موازنتهم . . وهذه ناحية
محمودة ، لأنها تكشف عن أصالة اللغة وخصائصها المجازية ، كما تكشف عن
ضيق الأفق في التجديد ، حين يتعرض الشاعر لما يخالف هذا العرف ، ظاناً
أنه يأتي بعمان طريفة . . وكثيراً ما كان يقع في هذا التكلف أبو تمام ، كما في
البيت الذي سبق أن أوردناه له . . وبعض النقاد الآخرين - رغبة منهم في
تسجيل ما يقضي به هذا العرف - حصروا ما جرى عليه العرب في طريقتهم في
التخيل ، بذكر التشبيهات التي كانوا يستسيغونها ، يريدون أن يضعوا بذلك

النماذج الحميدة بين يدي الشعراء، فيذكرون أن العرب كانت تُشبه الحميل الباهر الحسن بالشمس، وتشبه المهيّب الماضي الأمور بالسيف، وتشبه العالى الهمة بالنجم، والحليم الركين بالجبل، وتشبه عين المرأة والرجل بعين الظبي أو البقرة الوحشية، والأنف بمجد السيف... ثم يذكرون أن على الشاعر « أن يمزج بين هذه المعاني في التشبيهات لتكثر شواهدا، ويتأكد حسنها... ويتوقى الاختصار على ذكر هذه المعاني التي يغير عليها، دون الإبداع فيها والتلطف لها، لئلا تكون كالشيء المعاد المملول ». وبذا صار النقد - عند من نحوا هذا المنحى - تلقينا لكيفية الإغارة على معاني الأقدمين، والتلطف فيها، حتى يخفى على القارئ ما بها من تكرار مملول... فلم يعد النقد إشادة بأصالة الشاعر، ولا كشفاً عن الصلة بين صورته وتجاربه.

وأخيراً نذكر ما قالوه خاصا بالمعاني الجزئية في داخل القصيدة... وأهم ما يعيننا هنا هو ما قالوه خاصا بما سموه: « التحام أجزاء النظم والتثامها ». ويقصدون أن يتم انتقال الشاعر من كل جزء من أجزاء القصيدة إلى الجزء الذي يليه على نحو جيد، على حسب ما جرت عليه تقاليد القصيدة العربية منذ الجاهلية، على الرغم من أن هذه الأجزاء في القصيدة - من وقوف على الاطلال وذكر الديار والحبيب، والرحلة إلى المدوح، ثم المدح - لاصلة بينها في الحقيقة، ولا يمكن أن تكون لها وحدة فنية من نوع ما. وإنما يريدون إجادة وصل هذه الأجزاء وكفى... وهو ما يسمونه « حسن التخلص » من غرض إلى غرض في القصيدة الواحدة... على أنهم اعترفوا بأن حسن التخلص، على هذا النحو، مما عني به المتأخرون، دون الجاهليين والمخضرمين ولهذا لم يؤثر حديث نقاد العرب عن التحام أجزاء القصيدة في بنية القصيدة، بل اتخلوا القصيدة الجاهلية نموذجاً يحتذى على ما بين أجزائها من تفاوت يتناقض مع ما نعرفه اليوم من معنى الوحدة... وقد كانت أبيات هذه القصيدة تتوالى على نحو لا يبرره إلا واقع حياة البدوي ومشاعره النفسية... فكان غالباً ما يتخيل أنه في رحلة، يصادف فيها أطلال منازل الأحبة ورسومها، فيقف يبكيها، متذكراً صبراته مع حبيبته الراحلة، ويصف مطيته في سفره، وغالباً ما كانت الإبل، ويذكر ما صادف في رحلته من أهوال ومشاق،

لينتقل إلى غرض القصيدة من مدح أو غيره . . ثم ينتهي من قصيدته دون أن يعنى بنهايتها . . ومنذ العصر العباسي ، حفل النقاد والشعراء معا بالبده وبالانتقال منه إلى الغرض ، ثم بالحاجة . . وحول ذلك تدور الوجوه البلاغية العربية من براعة الاستهلاك ، والتخلص أو الخروج ، ثم براعة الختام أو المقطع .

ثم عني النقاد العرب كذلك - منذ القرن الثالث الهجري - بصلة المعاني بعضها ببعض في داخل الجزء الواحد من أجزاء القصيدة التقليدية . . ولذلك عابوا أبيات الشعر التي لأصلة بين معانيها بعضها وبعض . . ويحكي الجاحظ أن شاعراً قال لآخر : أنا أشعر منك . . فقال له : وبم ذاك ؟ قال لأنني أقول البيت وأنجاه ، وتقول البيت وابن عمه .

وفي هذا المعنى يقول الشاعر :

وبعض قريض القوم أو لأدعة
يكذ لسان الناطق المتحفظ

يقصد أن هذا الشعر - لتنافره وانقطاع الصلة بين أبياته - يشبه أبناء الضرائر . .

وقد ينخيل للقارئ أن هؤلاء النقاد قد فهموا وحدة القصيدة في معناها العضوي . وهذا خطأ . اقرأ مثلاً قول ابن رشيق : « من حكم النسيب الذي يفتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم ، متصلاً به غير منفصل منه ، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصاله أجزائه بعضها ببعض ، فتي انفصل واحد منها عن الآخر ، وباينه في صحة التركيب ، غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه ، وتعني معالم جماله » ويتضح من هذا النص أن تشبيه القصيدة بخلق الإنسان لا يعنى في شيء أن أجزاءها الفنية ذات وظائف عضوية ، كما تفهم الآن من معنى وحدة القصيدة ، بل كل ما يقصد إليه ابن رشيق هو القول بأن على الشاعر أن يجيد وصل أجزاء القصيدة وصلاً

جيداً ، ويذكر مثلاً لذلك إجادة وصل السيب بالمدح . . ثم هذا نص آخر قد يدل من يقرءون متسرعين على أن بعض هؤلاء النقاد قد فهم معنى وحدة القصيدة الفنية او العضوية . .

يقول ابن طباطبا : « وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً ينسق به أوله مع آخره . . . فإذا قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقص تأليفها . . ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً . . حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً . . لا تناقض في معانيها ، ولا في مبانيها ، ولا تكلف في نسجها » . ولكن نفس المؤلف لا يلبث أن يقول :

« ويسلك (الشاعر) منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم ، وتصرفهم في مكاتباتهم ، فإن للشعر فصلاً كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه — على تصرفه في فنونه — صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستراحة ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفياض والنوق . . بالطف مخلص ، وأحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله ، بل يكون متصلاً به ومتمزجاً معه » . وفي هذا النص يرى ابن طباطبا أن مجرد وصل أجزاء القصيدة — على نظامها الماثور ، في جمعها بين الغزل والمدح ، أو وصف الديار والآثار والنوق — وحدة لها ، فلا يكون المعنى الثاني منفصلاً عما قبله ، متى تخلص الشاعر إليه تخلصاً حسناً ، وإن كان في واقع الأمر مغايراً للمعاني التي سبقته . . ولا مبرر لجمعها معاً إلا نظام القصيدة التقليدي .

ومما سبق يتبين أن عمود الشعر لم تفهم فيه الوحدة إلا على أنها وصل أجزاء القصيدة القديمة بعضها ببعض . . فلم يؤثر هذا الإدراك شيئاً في بناء القصيدة . . نعم قد ترك بعض الشعراء البكاء على الأطلال ووصف الإبل ، ولكنهم استبدلوا بهما وصف الخمر والقصور والمطايا الأخر ، فكان مبلغ جهد النقد هو الدعوة إلى تقليد الأقدمين أو محاذاتهم . . وكان اعتمادهم على عمود الشعر في معانيه السابقة أبعد ما يكون من التجديد الحق الشامل . كما كان حكمهم على الشعراء المجددين باسم عمود الشعر قاسياً مضللاً في أكثر الأحيان .

وتكاد تنحصر مقاييس النقد المأخوذة من عمود الشعر في تقليد الأقدمين أو محاذاتهم ، وفي الرجوع إلى العرف اللغوي كما شرحنا ، وفي الذوق العام التقليدي الذي غالباً ما يعوزه التجديد ، ثم إلى الإبداع والاعراب على نحو ما سبق . .

ويمكن إرجاع عمود الشعر إلى مقاييس بلاغية محضة في كل ما ذكرناه وقد حرصنا على ذكر كثير من وجوه البلاغة المتصلة بما ذكرنا من معان . . كما يمكن أن نرجع الأعراب والإبداع أو شرف المعنى إلى ما سموه في البلاغة : المبالغة ، وإن كان هؤلاء النقاد لم يبينوا الصلة بين المبالغة والصدق ، فلم يفتنوا إلى أن المبالغة - من حيث هي - لا تنافي للصدق ، بل قد تتحتم أحياناً من أجل صدق الأداء النفسي . وهذا ما يطول بنا شرحه الآن .

وكان من الخير أن لم يعبأ كثير من الشعراء بعمود الشعر وقواعده الصارمة ، فجددوا في معان وصور كثيرة ، على أن أكثر تجديدهم ظل في مجال المعاني الجزئية . . وقد تكلف كثير منهم في الخروج على عمود الشعر ، وأوضح مثل لذلك أبو تمام ، وقد كان شعره مثار كثير من الجدل والخصومة بين أنصار القدماء وأنصار المحدثين . . وظل الخروج على عمود الشعر محدود الأثر في الشعر والنقد قبل العصر الحديث .

ويتبين من تعقينا على ما ذكرناه ، أن نقدنا الحديث يتجاوز كثيراً هذه الحدود الضيقة التي ذكرها النقاد قديماً في عمود الشعر ، فتقادنا في العصر الحديث وفي ظلي ثم الأستاذ العقاد وزميلاه والملازمي قد خرجوا على عمود الشعر ، خرجوا مخرجاً محمود الأثر . . وكان الأستاذ العقاد أعظمهم أثراً وأعظمهم دعوة في نقده . وأول ما يستحق التنويه من نقده هو دعوته إلى وحده القصيدة العضوية ، وشرحه لهذه الوحدة شرحاً عميقاً ، ثم دعوته إلى الصدق ، وأصالة الشاعر ، ورجوعه إلى ذات نفسه في صوره ، وكذلك دعوته إلى التجديد في الصورة ، وأن جودتها لا ترجع إلى وجه الشبه بين المشبه والمشبه به في التشبيه أو الاستعارة ، مما يسمى في البلاغة القديمة : « الحامع في كل » ، بل ترجع إلى مدى نجاح الصورة في إثارتها للشعور ،

وصلتها بذات النفس . . وبفضله ، وبفضل المجتهدين من تقادنا أصبحنا لا ننظر إلى الألفاظ والحمل والعبارات ، على أنها جزئيات مستقلة يقاس حسنها في ذاتها ، بل إننا نفهمها ونقيس حسنها ، ونقف على أخص خصائصها ، في وظيفتها العامة في بنية القصيدة . . ولا يتسع المجال لبيان صنوف هذا التجديد المشر في الشعر الغنائي الحديث ، وهو الذي قام على أنقاض عمود الشعر القديم .

القرآن وصدق الأداء في الشِّعر

زُيد في هذا المجال إيجاز القول في قيمة مادعا إليه القرآن الكريم من صدق الأداء في الشعر ، واتفاق هذا الصدق مع تقدم فن الشعر نفسه ، وصلة ذلك بمفهوم الشعر في عهد الرسول ، مع التنبيه إلى أن قليلا من نقاد العرب في القديم هم الذين تنبهوا إلى قيمة صدق الأداء في نطاق ضئيل هو نطاق الصدق الخلقى فحسب ، دون عناية ببيان أثر ذلك الصدق في تقدم الشعر نفسه .

معلوم أن القرآن الكريم نقي عن الرسول صفة الشاعر ، وسما به عن تلك المنزلة ، فقال : « وما علمناه الشعر وما ينبغي له » .

وأنكر على من يتهمون القرآن بأنه شعر : « وما هو بقول شاعر ، قليلا ماثؤمنون » . ثم فصل بعض التفصيل ما ينكر على الشعراء من صفات : والشعراء يتبعهم الغاؤون ، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون ، وأنهم يقولون مالا يفعلون » .

وواضح أن القرآن الكريم لم يعب الشعر من ناحية قوة التصوير ، إذ أن هذه القوة هي مقياس بلاغة الكلام التي بلغ القرآن الكريم فيها قمة الإعجاز ، ولذلك كان كثيراً ما يستشهد شراح هذا الإعجاز على قوة التصوير العامة بكلام البلغاء من نثرين وشعراء ، كما لا يُستطاع إنكار قيمة موسيقى الأداء في الكلام وأنها تعين على قوة هذا التصوير في النثر والنظم معاً ، مما تنبه إلى بعضه نقاد العرب القدامى أنفسهم وذكر منه أبو هلال ماسماه : ازدواج في النثر ، وقسمه إلى ما هو متعادل الأجزاء في الطول مُتقاربها ، مثل له من القرآن الكريم بهاتين الآيتين : « وأنه هو أضحك وأبكى ، وأنه هو أمات وأحيا » ، « ولستم بأخذيه إلا أن تغضبوا فيه » .

ولأنما الذى ينكره القرآن على الشعر هو الذى يتنافى صدق الأداء وهذا متصل بمفهوم الشعر فى عصر الرسول نفسه .

ذلك أن شعراء العرب فى بادئ الأمر كانوا لا يتكسبون بالشعر ، وكان الشاعر فى الجاهلية - كما يذكر الجاحظ ومن تابعه من النقاد - أرفع منزلة من الخطيب ، لحاجتهم إلى الشعر فى تخليد المآثر وحماية العشيرة ، « فلما تكسبوا بالشعر صارت الخطابة فوقه » ، ودامت هذه المكانة للشعر عند المسلمين ما ذكر بفضيلة أو حث على خير .

فكان عمر بن الخطاب لا يكاد يعرض له أمر إلا أنشد بيت شعر ، وأوصى عبد الملك بن مروان مؤدب ولده بقوله : « وعلمهم الشعر بمجلوا وينجدوا » ويقول معاوية لابنه : « يا بني ارو الشعر وتخلق به » ، فلقد هممت يوم صفين بالفرار مرات فما ردنى عن ذلك إلا قول ابن الاطنابة :

أَبَتْ لِي هِمَّتِي وَأَبَى بِلَائِي وَأَخَذَى الْحَمْدَ بِالْثَمَنِ الرِّبِيحِ
وَأَقْدَامِي عَلَى الْمَكْرُوهِ نَفْسِي وَضَرَبَنِي هَامَةُ الْبَطْلِ الْمَشِيحِ
لَأَدْفَعَ عَنْ مَكَارِمَ صَالِحَاتٍ وَأَحْمِي بَعْدُ عَنْ عِرْضٍ صَحِيحِ

فكانت مهمة الشعر هى تسجيل المحامد ، وتصوير آيات البطولة الخلقية ، لتجد سبيلها إلى النفوس ، ثم الدفاع عن القبيلة . ومن ناحية تسجيل الفضائل السائدة تشبه رسالة الشعر العربى نظيرتها فى الشعر اليونانى ، إذ كان الناس يستشهدون للخلق السائد وآيات البطولة من كلام هو مبروس كما كان أفلاطون يشيد برسالة الشعر الصادق فى تمجيد الألوهية والفضيلة ، وعلى هذا النحو لا سواه يجب أن نفهم بيت أبى تمام إذا أردنا أن نصوب معناه ، حين يقول :

ولولا أمورُ سنّها الشعرُ مَادَرَى

بُنَاةُ الْعَلَا مِنْ أَيْنَ تَوُتَّى الْمَسْكَارُ

وأول ما نال من مكاتة الشعر منذ الجاهلية هو التكسب به . ولم تكن العرب في القديم تفعل ذلك ولكن ربما نظم أحدهم في الشكر على صنعة أسديت من قبل إليه ، إعظاما لها ، لأنه لا يستطيع أداء حقها ، وهذا لا ينافي الصدق في حال من حالاته . ولعل خير ما يمثل به لذلك قول رجل من بني عبد الله بن غطفان ، وكان قد جاور في طي وهو خائف :

جزا الله خيراً طيئاً من عشيرة
ومن صاحب تلقاهم كل مجمع
هم خلطوني بالنفوس ودافعوا
ورائي بركني ذي مناكب مدفع
وقالوا : تعلم أن مالك إن يصب
نفيك ، وإن تحبس نورك ونشفع

حتى جاء النابتة الدياني ، وقبل الصلة على الشعر ، وخضع للنعمان ابن المنذر ، ثم جاء الأعشى فجعل الشعر متجرا يتجر به ، ومن هنا نزلت مكانة الشعر ، وهان ، لأنه نافي الصدق .

على أن من المادحين من مال إلى تحرى الصدق ، واتخذ له مذهباً ، دافع فيه عما يعتقد . ومن هنا استصوب الرسول عليه الصلاة والسلام شعر حسان الذي يقول :

وإن أشعر بيت أنت قائله
بيت يقال إذا أنشدته صدقاً
وإنما الشعر لب المرء ، يعرضه
لي المجالس إن صدقوا وإن كذبوا

ولكن أكثر الشعراء والنقاد القدامى ساروا على غير هذا النهج ،
ففصلوا بين الشعر والصدق ، دون أن يفصلوا القول في معنى الصدق ، فلم
يفرقوا بين صدق الأداء والنفس والصدق الواقعي ، وصدق التصوير ، أى
الصدق الفني . ورأى جمهورهم أن الشاعر لا يطالب بصدق ولا هدف
ولا بشئ مما يفرضه الدين « أن الدين بمنزل عن الشعر » . . وهذا إنكار
لقيمة الصدق في الشعر بمعنى الصدق الخلقى على أوسع نطاق .

ثم أحقوا الشاعر كذلك من الصدق الواقعي فناقضة « الشاعر نفسه في
قصيدتين أو كلمتين - بأن يصف شيئاً وصفا حسناً ، ثم يذمه بعد ذلك ذماً
بيناً - غير منكر عليه ولا معيب من فعله » وحسبه المهارة في الصياغة ولو أدى.
ذلك إلى تزيف الحقائق ، والذي يراد من الشاعر - في نظرهم - هو زخرف
القول « وإن زخرف شعره بقول الزور وقذف المحصنات ، فليس فحش المعنى في
نفسه مما يزيل جودة الشعر ، كما لا يعيب النجار رداءة الخشب في ذاته » .
وكم من جواد يخله الشعر ويخيل سخاه ، وشجاع وممه بالجن وجبان ساوى
به الليث . . وغبي قضى له بالفهم وطائش ادعى له طبيعة الحكم » .

ولم يعد ذلك نقصاً في الشعر لدى هؤلاء النقاد ، وهم يعلمون أن الشعراء
يفعلون ذلك اتباعاً لأهوائهم ، أو طلباً للكسب بشعرهم من قوى النفوذ
والجاه . وقد تنبه إلى خطر ذلك بعض النقاد ، فقسم الشعر إلى ما هو خير كله ،
وإلى ما هو ظرف كله ، ثم إلى ما هو شر كله « وذلك هو الهجاء وما تسرع
به الشاعر إلى أعراض الناس ، وشعر يتكسب به ، وذلك أن يحمل إلى كل
سوق ما ينفق فيها » .

ومن أجل ذلك استهين بقيمة الشعر في جملته ، يقول الأصمعي : « الشعر
نكد بابه الشر . . » وترفع كثير من الشعراء عن قول الشعر بعد أن أسلموا .
فهذا ليبد بن أبي ربيعة لم يقل سوى بيت واحد بعد أن أسلم ويقال إن هذا
البيت هو :

الحمد لله إذ لم يأتني أجلى

حتى كسانى من الإسلام سربالا

وقد أجاب عمر بن الخطاب - حين استنشد عمر من شعره - بقوله :
ما كنت لأقول شعراً بعد أن علمني الله من القرآن .

على أن في الآية الكريمة التي أوردناها في صدر هذا المقال ، ما يدل على
أن الشعر ، من حيث هو ، لا يتنافى مع قضايا الخلق والدين ، ولكنه
يتنافى معه من ناحية مفهومه الذي كان سائداً حين ذاك حين لم يكن الشعراء
يخفون بالصدق في صورة من صوره :

والشعراء يتبعهم الغاؤون ، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون ، وأنهم
يقولون ما لا يفعلون ، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات . . .

وذلك أن الشعراء الذين يخفون بالصدق كانوا قلة . وكان الشعر في
حاجة إلى استقامة مفهومه بصلاحه وصلاح أهله . وذلك عن طريق الصدق
بحيث لا يعبر الشاعر عما لا يعتد ، ولا يسوقه متجراً يتكسب به ، فيمتنه
ويتمن به نفسه . ولو أن النقاد القدامى وجهوا جهودهم إلى إقامة معنى الشعر
بتقويمه على أساس صدقه ، كما تنبه الآية الكريمة إليه ، وكما اهتدى إلى
ذلك النقاد المحدثون في فرضهم صدق الأداء النفسي والفني ، لبلغ الشعر
العربي منذ القديم منزلة أرقى مما وصل إليها ولما كان قد ارتقى إلى مرتبة
عالمية .

حقاً كان شعر المدح لدى الأمم الأخرى في القديم ، ولكنه كان
محدوداً إذا قيس بشعر الملاحم والمسرحيات ثم القصص التي كان لها أثر
كبير في توثيق الأدب بالمجتمع وأداء رسالته لدى تلك الأمم ، وإليك مثلاً
الشعر الفارسي القديم . فشعر المدح محدود فيه ، ولم يرتق الأدب الفارسي
القديم إلى النطاق العالمي عن طريق هذا النوع من الشعر ، بل عن طريق
التجارب الصادقة وشعر القصص والملاحم .

على أنا تنبه إلى أن قلة شعراء العرب القدامى والنقاد كذلك لم تحفل بغير
الشعر الصادق . فقد تسامى هؤلاء عن التكسب بالشعر ، ومن هؤلاء جميل

ابن معمر ، وعباس بن الأحنف ، ويحيى بن نوفل الحميري الذي يقول في
بلال بن أبي بردة :

فلو كُنتُ مُمتدِحاً للنُّوا لِفَتَى لامتدَحْتُ عليه بلالا
ولكنني لستُ ممن يُريد لُدِّمِدَحِ الرجال الكرام السؤالا
سيكفي الكريم إخاء الكريه م ، ويقنع بالود منه منالا

ويقول عبد الصمد بن المغفل :

تُكَلِّفُنِي إِذْلالَ نَفْسِي لِعِزِّها
وهان عليها أن أهان لِتُكْرَمِها

تقول : سل المعروف يحيى بن أكثم
فقلت : سليه رُبُّ يَحْيَى بن أَكْثَمِ

ويعبر حكيم من شعراء الفرس عن قدر الشاعر ، وعن تبعة من يحط من
قدر نفسه حين يكذب في مدحه ، وهذا الشاعر هو ناصر خسرو (٣٩٤ -
٤٨١ هـ) حين يقول ما ترجمته :

إذا اتخذت الشعر لك مهنة
وانخذ آخر كذلك مهنة الموسيقى
فكم تصف من مرج ومن خزامي
ووجه هو القمر ، وفؤادة هي العنبر
وتمدح بالعلم ونقاء الجوهر
من رأس ملوّه الجهل ودناءة الأصل
وتحشو نظمك بالأباطيل والطمع
والأباطيل رأس مال الكافر
أنا الذي لا يصب على أقدام الخنازير
نقيس درر لغة الفرس

هذا ، وكبار النقاد في العالم منذ أرسطو حتى اليوم يحتمون المصدق ، لا من أجل الخلق وأثره في المجتمع فحسب ، بل من أجل تقدم الشعر نفسه . فاقوى الشعر في الأداء هو ما صدقت فيه العاطفة وصديق فيه فكر قائله . وليس من باب المصادفة أن تكون أسمى القصائد من الناحية الفنية هي التي اعتمدت على تجارب عبر عنها الشاعر في صدق نفسه وإخلاص فكره وشعوره . وقد أخذ نقادنا المحدثون وكثير من شعرائنا المحدثين بهذا المبدأ ، فساد التعبير عن التجارب ، ومات شعر المدح أو كاد ، كما كثر التعبير عن الوجدان الاجتماعي إلى جانب الوجدان الفردي المصدق . ولهذا الوجهة الصالحة نهت الآية الكريمة ، واستجاب إليها ذور العقول والألباب الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه .

العقادات والإتجاهات المعاصرة في الشِّعر العربي

كنت أعتقد دائماً أن الكتابة عن المرحوم الأستاذ العقاد ليست بالأمر اليسير ، ويجب أن يتهيأ ويتروى فيها كل من يحس بتبعية الكتابة عن أعظم شخصية ظهرت في تاريخ فكرنا الحديث ، وليس ذلك بسبب غزارة النتاج الفكري ، والفني ، والنقدي ، وعمق هذا النتاج ، وامتداد ميادينه فحسب ، مما انفرد به العقاد بين مفكرينا منذ نهضتنا الحديثة ، ولكن على الأخص لأن وراء ذلك كله شخصية العقاد التي تنظم هذا النتاج كله وتؤلف بينه ، وتوحد معه ، حتى ليتحتم على الباحث هنا - مع ضرورة تدرجه بالصبر وطول الأناة فيما يقرأ أو يفكر - أن يكون ذا ثقافة تهيئ له أن ينتقل إلى هذه المجالات أولاً ، ثم يحلها محلها من ثقافة العقاد وحياته ، والعقاد الإنسان ، والعقاد المفكر ، والعقاد الفنان ، ثم العقاد الأصيل الذي اختط لنفسه منهجاً في الحياة صادراً عن شخصيته هو ، في فترات كان الملق والتناق والهريج وتلون الحرباء من وسائل الظهور حتى في مجالات الثقافة نفسها ، وكان خطر هذه الوسائل غير مقصور على الجانب الاجتماعي والخلقى بعامة ، بل كان يتعدى كل ذلك إلى ما هو أخطر ، إذ كان يبعث الهوى على التفضيل عن البحث الحاد وروية الحقائق كما هي لدى من تصدوا لزيادة حركتنا الفكرية في جيل العقاد . فكان بعضهم يهدم لذات الهدم ، متى رأى ذلك وسيلة للظهور ، ويخالف لذات المخالفة وعن غير اقتناع بينه وبين نفسه ، متى رأى ذلك طريقاً للتغلب وفي الحالة الأولى قد يهدم ما استقر من تراث ، لا لأجل تقويمه ، ولكن لانكاره جملة ، وفي الحالة الثانية ، يقوض سواء ليرتفع على أنقاضهم ، وبين الجري وراء المزاعم التي تتسم بظاهر العلم ، والجري وراء الهوى الذي ينبعث عن صفة الأثرة البغيضة يتبجح الباطل في صورة الحق ، وينطلي الزيف وتجد السطحية سبيلها إلى عقول الدهماء الذين يعشقون

الحدة للذات الحدة ، ويستمرثون الانطلاق ، ولو إلى فوضى ، لها طابع ذهني ، تبدو فيه محاكاة عمياء ، كحاكاة القروء ، ويشتهبه هذا الانحراف لدى السطحين من المثقفين بالتجديد الحقيقي الذي يقوم القديم تقوياً سليماً ، مدعماً بثقافة نظرية عميقة ، التجديد الذي لا يعرف رحمة في سبيل تمييز ما يستحق البقاء مما أصبح موضوعاً مردده إلى تاريخ الفكر ، وقد كان التجديد كله سيلاً لحفز الهمة ، وتفتح البصائر إلى مجالات خصبة ، ولكن الاشتباه بين التيارين السابقين في مجالات الفكر والأدب في نهضتنا الحديثة في مطلع هذا القرن أوجد لبلة في الفهم بين التجديد وأدعيائه ، فوجد معسكر الرجعيين في الثقافة ثغرة أتاحها نزعة الأدعياء حتى أنكروا التجديد كله جملة ، أو استناموا إلى سطح الدعوات الخزئية وبهرجها ، فانصرفوا عن التعمق الذي من شأنه أن يدعم التجديد الصحيح .

وكثيراً ما ظهر دعاة التجديد في الشعر المعاصر بمظهر المعاداة للعقاد ، لأنه لم يقر مذهبوا إليه من تجديد في موسيقى الشعر الجديد ، زاعمين أن العقاد عدوهم اللدود في هذا الجانب . وهنا هنا أن ثبت أن العقاد قد مهد لهم الطريق لدعوتهم هذه ، وكان رائدهم إلى جوهرها ، وقد أرمى حججهم النظرية فيها أكثر بما أرسوا هم أنفسهم ، وقد صرفهم ذلك عن رؤية أعدائهم الحقيقيين ممن يتسترون بالصمت تقية ، على حين أن هؤلاء الأعداء المتوارين عن أعين هؤلاء الدعاة ، هم في الواقع الذين يصح أن يروا فيهم العقبة التي كانت خليقة أن تطيح بالدعوة الجديدة من أساسها ، وإنما تحدثنا عن دعوة الشعر الجديد ، لا عن الشعر الجديد نفسه لأن الدعوة في نفسها صحيحة ، وإن أسمى تطبيقها في الأعم الأغلب من حالاتها ، ولعل هذا من أهم الأسباب التي دعت الأستاذ العقاد أن يقف من الشعر الجديد ودعائه موقف الجحود له ، وإن كان قد يسر الطريق أمام هؤلاء المجددين بنظراته العميقة في بناء القصيدة وصورها ، وهي النقطة التي تقتصر على عرضها في هذا المجال .

كان العقاد الوحيد بين أقرانه الذي أرمى دعائم نقده على ثقافة نظرية وفلسفية واسعة ، هيات له أن ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه كلا ، وأن

ينظر بعد ذلك إلى الجزئيات في ضوء هذا الكل . وقد عرف كيف يمثل الثقافة العالمية ، في جانبها النظرى والعلمى ، بعد أن اطلع أدق اطلاع وأوسع على تراثنا الأدبى القديم الذى تذوقه بحاسته الفنية الموهبة الخلاقة ، فاهتدى بذلك كله إلى ما يدعم بناء القصيدة العربية ، ويهيئ للشعر أن يؤدي رسالته ، بتوفير الوسائل التصويرية الحديثة لها ، وكان من أثر ذلك أن تجدد إدراكنا الفنى ، فقومنا المفهومات القديمة على منهج جديد ، ولا زلنا نجد صعوبة في تقييم هذا الإدراك على وجهه الصحيح ، حتى لدى بعض من يتصدون للنقد في الجامعات ومعاهد التعليم ، ممن لا يكلفون أنفسهم مشقة الجهد وتعرف الصواب ، في نظريات استقرت ورست في الفكر العالمى منذ ما يزيد على قرن ونصف من الزمان ، وكان للعقاد فضل جلائها لدينا على وجهها الصحيح العميق .

من المشهور الذى نشير إليه دون تفصيل : أن بناء القصيدة القديم يقوم على مواصفات عامة ، بررتها بيئة البدوى في عصور الشعر العربى الأول ثم أقرتها ، وجمدتها اعتبارات عمود الشعر ، كما فهمه نقاد العرب وشرحوه ، في خيال الشاعر البدوى ، أنه يمتطى ناقته ، أو جملة للرحلة ، فيمر بالديار والأطلال فيتذكر صبواته ، ثم يصف ما يراه في رحلته من نبات البادية وما يعانى في هذا الشعر كى يصل إلى الممدوح ، فيستميله إلى العطاء بما قاسى من مشقة الرحلة إليه ، ويصل ذلك بالمدح وعلى الرغم من أن كثيرا من القصائد القديمة لم تتبع هذا المنهج في حرفيته ، كما أقره القدماء ، فقد كان من نتيجة إقرار النقاد له ، وغلبة سلطانه على معظم الشعراء ، أن غاب عن هؤلاء جميعا معنى الوحدة الفنية للقصيدة ، حتى أن أبا نواس حين أراد الشاعر أن يصف ما يرى لا ماسمعه عنه ، اقتصر على الدعوة إلى استبدال وصف الحمر ومجالسه ، بالوقوف على الأطلال في مطلع القصائد ، مما هو مشهور ومعروف ، لانطيل على القارئ بإيراده .

وإذن قام بناء القصيدة الجاهلية على أغراض متنافرة متعددة ، بوردها الشاعر العربى القديم على سبيل التداعى النفسى الذى لا يستلزم ارتباطاً ما ،

من نوع ما ، سوى ما تبرره البيئة البدوية ، وخيال الشاعر في الرحلة ، وهذا ما يتضح من نص قدامى النقاد ، على « التحام أجزاء النظم ، والتثامها » فالالتحام يقتضى وصلاً غير طبعى بين أجزاء لا تربطها وحدة طبيعية ، وفي ضوء هذا الفهم القديم لبناء القصيدة العربية ينص الجاحظ على ما سماه : « القرآن » فيما يرويه عن روثية الرجاز ، ثم يفسره بالتشابه والموافقة ، ويوضحه بروايته لما قاله بعض الشعراء لآخر : « أنا أشعر منك . . لأنى أقول البيت ، وأخاه ، وأنت تقول البيت وابن عمه » فبلغ جهدهم أنهم استجادوا وصل الأبيات المتوافقة في داخل كل جزء من أجزاء القصيدة على وحدة ، ثم لحم هذا الجزء بسواه على سبيل ما سماه : « التخلص » أو « الخروج » وهو في نظرهم ميزة المحدثين ، ولكنه لا يخرج القصيدة من نطاق التفكك ، وعلى أساس هذا « التخلص » أو « الخروج » مدحوا مثل قول « المتنبي » .

لا والذى هو عالمٌ أنَّ النوى
صبرٌ ، وأنَّ أبا الحسينِ كريمٌ

فقد انتقل المتنبي ، من شكوى الوجد والصبابة ، انتقالاً جيداً في نظرهم ، إلى مدح أبي الحسين ، لأنه جعل الأمرين كليهما موضوع علم الله ، وعلم الله يسمع كل شيء حتى المتضادات ، وهذا الجمع للغرضين ، في مطلق العلم ، كاف لتبرير الانتقال فنياً لدى أولئك النقاد جميعاً ، لافرق بين كلام ابن طباطبا « وغيره » ممن تحدثوا ، عما ظاهره اقتضاء بناء القصيدة لوحدة بها تربط أجزاؤها ، ارتباط الكلمة الواحدة لأن ابن طباطبا « نفسه » ، يورد مثالا لما نال بناء القصيدة التي بين البكاء على الأطلال ، والوقوف على الناقة والفرل والرحلة ، والاستباحة على نحو ما قلنا ، متى أجاد الشاعر وصلها بالتخلص المذكور .

فاذا تحدث ابن رشيق عن أن القصيدة ينبغي أن تكون كخلق الإنسان « في اتصال بعض أعضائه ببعض فتى انفصل واحد عن الآخر ، وبأينه في صحة التركيب ، عاد بالجسم عاهة ، تحون محاسنه ، وتنقى معالم جماله ، . . .

فلا يصح بحال أن نفهم ذلك على أنه دعوة إلى وحدة في معنى ما نفهم حديثاً من الوحدة للقصيدة ، بل يجب أن نفهم ذلك في ضوء اعتبارات عمود الشعر ، في « التحام » أجزاء النظم والتثامها ، هذا الالتحام الذي بينا مفهومه ، وبدى أن يكون الأمر كذلك مادام ابن رشيق نفسه ، يصدر كلامه السابق بقوله : « من حكم التسيب الذي يفتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم ، متصلاً به ، غير منفصل عنه ، فإن القصيدة مثلها ، مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض » . . . إلى آخر ما أوردت من النص السابق ، فلا ينبغي أن يصرفنا تشبيه القصيدة بخلق الإنسان في كلام ابن رشيق عن حقيقة معناه الواضح ، في سياق كلامه ، كما زعم بعض من أرادوا تمويه أمور النقد ، وإشاعة لبسها - عن سوء نية وقصور فيما نرى - لأنهم لا يسهل عليهم فهم الحديد وبينه وبينهم نفور مستحكم ، بل إننا نرى أن ابن رشيق في كلامه السابق يفهم أن وحدة القصيدة مقصورة على وصل أجزائها ، التي لا وحدة لها في الأصل ، وصلاً يشبه وصل بعض أعضاء الجسم ببعض ، من حيث أن هذه الأعضاء تؤلف في عاقبة الأمر مخلوقاً كاملاً ، وإن لم تكن الصلة محقة في تجاوز بعض أجزاء جسمه لبعض ، فأية صلة بين العين والأنف ، أو بين اللسان والأسنان ، سوى التجاور ؟ . . . وهذا ما يبرر في نظره التحام الأجزاء وكفى . وإذن يتخير ابن رشيق وأمثاله فكرة الوحدة العضوية سيلاً لا قرار مفهوم يناقض تمام المناقضة مفهوم وحدة القصيدة كما يفهمه المثقفون جميعاً اليوم .

فوحدة البناء والنظر إلى القصيدة بوصفها كلا يؤلف وحدة ، كانت معروفة تماماً لدى النقاد القدامى وعند الشعراء ، إلا ما أتى عفواً من القصائد القديمة ، نتيجة لصدق التجربة ووحدتها الطبيعية ، كما في بعض قصائد الغزل العذري والاعتذاريات ، والشعر القصصي .

ومهمة النقد الأدبي في العالم ، منذ وجد ، أن ينهض بالعناصر الصحيحة ، في الأدب وينميتها ، ولا يقنع بكل ما سبق في هذا التراث من وسائل فنية ، وذلك كي تصبح وسائل التضج الفني واعية ، فيتاح للأدب والشعر أن يؤدي رسالتهم على خير وجه ، على حسب ما يتطلب منهما على مر العصور .

ولو أن أرسطو قد قبل المسرحيات اليونانية كما عرفها والأدب الملحمي كما قرأه ، لما تقدم الأدب العالمي ، فقد استوعبه اطلاعاً ، واستشف منه مبادئ تقوم على أسس نقد نظري ، يتعلق بوحدة العمل الأدبي ، وصوره الجزئية ، في ضوء البناء العام ، وباسم ما اكتشفه حاب هومبروس سيد الشعراء في نظره - في بعض المواضع - وأشاد به في مواضع أخرى ، كما فعل كذلك سوفوكليس ، ويوريليس ، وترات في كل ذلك عبقرية الخلاقة التي أثرت في نقد العالم كله . وإنما أوردنا هذا الأمر البديهي لأننا حريصون على نبي ما يتعلق به أو هام المتخلفين الذين يرون أن نقد التراث ، رغبة في النهوض به وإكماله ، وتميز جوانبه - مع الإحاطة أولاً - أمر يستوجب المحو والانكار ، وعدم الوفاء للماضي ، ورأيهم هذا يخالف طبيعة الأشياء ، وأظن الأمر من الوضوح بحيث يكفي الإشارة إليه لدحضه من أساسه - فوسائل التصوير الفنية والنهوض بها تفترق جوهرياً عن المسائل التي تقوم على الاستقرار . فرفع الفاعل مثلاً ، يقوم في اللغة على استقرار يتطلب زولا عليه ، احتفاظاً بمفهوم اللغة ، ووظيفتها ، ولكن ليست الحال كذلك في بناء القصيدة ، ووسائل تصويرها ، وعذراً إذا تعرضنا للرد على هذه الاعتراضات التافهة التي يتمسك بها بعض من يجعلون من أنفسهم المدافعين عن التراث ضد من يريدون إكماله بما استجد ، وهؤلاء هم الأوفياء الحقيقيون له ، ولنا بعد في عصر أبي نواس الذي رمى بالشعوية لأنه دعا إلى أن يضيف الشاعر ما يرى حين قال قديماً :

تصفُ الطلول على السماع بها
أفلو العيان كَأُنتَ في الحُكْم ؟
وإذا وصفتَ الشيءَ مُتَّبِعاً ..

لم تَخُلْ من خطأ ، ومن وَهْم !

فقد تجاوزنا كثيراً عصر أبي نواس كما تجاوزنا دعوته .

والذي دعا إليه العقاد أن تكون القصيدة ذات وحدة في بنائها ، لا في

موضوعها فحسب ، بل تصميمها في التجربة وتأثر صورها ، لتصوير هذه التجربة ، تصويراً حياً ، ويستلزم ذلك استنكار الوقوف عند مفهوم عمود الشعر القديم في الاكتفاء بالتحام أجزاء القصيدة ، كما يستلزم ذلك القضاء على الاعتماد بالبيت على أنه الوحدة في بناء القصيدة ، ومن شأن البناء الجديد أن تكون الصور فيه بمثابة موجات حية بتعمق المشاعر النفسية الموحدة ، لا أبياتاً متفرقة يلتحم بعضها ببعض ، ولا أغراضاً متنافرة يجمعها تداعي المعاني ، حتى لو كان صادقاً كما في الشعر الجاهلي ، فما بالناس إذا أصبح تقليداً عند من كانوا يتبعون البناء الجاهلي للقصيدة ، على حين هم في ملابس الحياة مخالفة ، على سبيل التقليد :

وعلى هذا الأساس الصادق الوفي للقديم يقارن الأستاذ العقاد الشعر العربي القديم بالشعر الإنجليزي الروماتيكى (ساعات بين الكتب سنة ١٩٢٧) فيقول : « . . . إنك ترى الارتباط قليلاً بين معاني القصيدة العربية . . . ومن هنا كانت وحدة الشعر عندنا البيت ، وكانت وحدته عندهم القصيدة ، فالأبيات العربية طفرة بعد طفرة ، والأبيات الإنجليزية موجة تلخل في موجة ، لا تنفصل من التيار المتسلسل الفياض » . وفي الفصول (١٩٢٢) يحدد العقاد تفكك القصيدة ، والتفكك « . أن تكون القصيدة مجموعاً مبدداً من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير وحدة الوزن والقافية . . . ولتوفية البيان نقول : إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيها تصور خاطر ، أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصور بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع ، أو تغيرت النسبة ، أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى ، يقوم كل منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغنى عنه غيره في موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين ، أو القدم عن الكف ، أو القلب عن المعدة . . . » وفي موضع آخر من نفس الكتاب يوضح العقاد الوحدة عنده ، وأنها تختلف عن المفهوم القديم في عمود الشعر ، قائلاً : « ننبه من يستبهم عليه الأمر إلى أننا لا نريد تعقيباً كتعقيب الأقيسة المنطقية ، ولا تقسيماً كتقسيم المسائل الرياضية ، وإنما نريد أن يشيع الخاطر في القصيدة ولا يتفرد كل بيت بخاطر » . ثم يؤكد

العقاد أن القصيدة بنية كاملة . . . » وأن الاعجاب ببيت القصيدة جهل بالشعر والأدب ، وميزان في النقد يجب أن نحطمه ونعنى عليه .

وتتضح أهمية هذا الإدراك الجديد البناء ، إذا وازنا بينه وبين إدراك من نعدمهم من رواد التجديد من أقران العقاد كالأستاذ الدكتور طه حسين الذي ظل يعنى في نقده التطبيقى للشعر بجزئيات القصيدة ، وأبيات هذه الأجزاء وجزئيات هذه الأبيات اللغوية ، دون مبالاة بالوحدة التى لا تتضح قيمة هذه الجزئيات إلا فى ضوئها ، ولم يدع إلى تجديد فى هذا المجال ، بل إنه ليلدو علوا لهذا الإدراك الجديد الذى استقر فى النقد العالمى ، منذ الروماتيكين كما أشرنا من قبل ، فهو يقول فى حديث الأربعاء على لسان منسائل يورد جوهر دعوة العقاد - التى اتفق العقاد فى مبادئها مع مدرسة الديوان ، وإن ظل أعمقهم وأكملهم فهما لها - : « أأنت تشفق على ملسكات الشباب أن تفسدها هذه النماذج والمثل (مثل القصائد القديمة) وأن تعوقها عن أن تبلغ ما تريد لها من فهم القصيدة ، وإنشائها على أن لها وحدة داخلية جوهرية ، تتصل بالمعنى قبل أن تتصل باللفظ : بالوزن والقافية ؟ » ثم يجيب الدكتور فيما يجيب - هذا المنسائل الذى اختصر دعوة العقاد ، يقول الدكتور :

« . . . وما سمعت من خصوم الشعر القديم حديثهم عن وحدة القصيدة عند المحدثين ، وتفككها عند القدماء إلا ضحكك وأغرقت فى الضحك ، وتفكك القصيدة العربية القديمة واقتصار وحدتها على الوزن والقافية دون المعنى ، أسطورة ياسيدى من هذه الأساطير التى أنشأها الافتتان بالأدب الأوربى الحديث ، والقصور عن تلوق الأدب العربى القديم . ثم يسوى الدكتور بين الشعر العربى القديم وغيره فى هذه الوحدة : « ولست أريد أن أبعد فى التدليل على أن الشعر العربى القديم كغيره من الشعر ، قد استوفى حظه من هذه الوحدة المعنوية ، وجاءت القصيدة من قصائده ملتزمة الأجزاء قد نسقت أحسن تنسيق وأجمله . . . » ويطبق هذه الوحدة التى ارتضاها على قصيدة ليبدأ التى مطلعها :

غفت الديار محلها فمقامها
بمضى ، تأبّد غولها فرجامها ..

وليس الأستاذ العقاد وأضرابه من مثل مطران وشكري والمازني بقاصرين عن تنويع الشعر القديم ، وروايته وملابسات هذه الرواية ، وهما السببان اللذان عزّزا إليهما الدكتور السبب في دعوة هؤلاء إلى وحدة القصيدة وحدة عضوية ، كما أنهم ليسوا من خصوم الشعر القديم في حين هم من أعلم الناس به ، وأقدرهم على تنويعه ، وليس الأستاذ العقاد هو الذي يعدّ من خصوم الشعر القديم ، وكان واسع الاطلاع على دقائقه محافظاً على قيامه وتفهمه ، بوصفه تراثاً قائماً صحيحاً ، وليس الذي ليس فيه أدنى ريب أن الشعر الأوربي قد مر بمراحل في تجديده وتطوره ، وأن ميلاد الشعر الغنائي في مفهومه الحديث ، قد اصطحب ، بل قام ، على الدعوة القائلة بالوحدة العضوية للقصيدة الغنائية ، ولم يكن ذلك من دعاة التجديد في الغرب جحوداً لتراثهم ، أو خصومة له بل كان واجباً يتعمق به تراثهم ، وينمونه ويفسّفون إليه ما انتهى إليه من جهد الأقدمين . وهذا مفهوم التجديد البعيد من الخصومة المغرضة في كل عصر .

وسيلذكر تاريخ الشعر في نهضتنا الحديثة للأستاذ العقاد وأضرابه ، قدرتهم على فهم طبيعة التجديد ، وأنه ليس اندفاعاً وراء الغرب ، لتقويض التراث كما فعل سواهم ، بل إنه صادر عن إيمان صلب لديهم عن ثقافة واسعة عميقة قصر مواهم عنها .

ولنأتم عزونا إلى الأستاذ العقاد فكرة الوحدة العضوية في هذا المجال ، وفي مواضع أخرى مما كتبنا ، لأنه كان - دون أضرابه من الدعاة لهذه الوحدة - أعمقهم فهماً لها ، وإدراكاً لدقائقها ، واقتناعاً بآثارها الفنية الغزيرة وقد أشرنا إلى أنه بدأ في الدعوة إليها من عام ١٩٠٨ ، ثم دأب على الدعوة واكتشف أبعادها ودافع عنها ، واستوعب مفهومها الصحيح منذ بدأ بالكتابة فيها .

وكان فهم الوحدة المعنوية على نحو ما طبقه الدكتور على قصيدة لبند
ذا أثر سيء في النقد في الجامعات حتى اليوم ، ونقله من لم يبدلوا جهداً في
قراءة الشعر الغربي والاطلاع على تاريخه ، أو من قصرت وسائلهم في هذه
السييل قرأوا من اليسير ، الوقوف عند أقوال يرددونها عن غير علم ، وأدنى
اطلاع .

وندع الأستاذ العقاد يشرح الأثر الفني لتوافر الوحدة العضوية ، والفرق
بين الإدراكين القديم والحديث بجاهه ، متطلباً جمهوراً جديداً لهذه النزعة
التجديدية في بناء القصيدة الحديث : « إنني كنت أختار موضوعات قصائدي
ولست أحسب في اختيارها وصياغتها حساباً للذين يأخذون الشعر بيتاً بيتاً ،
ثم لا يفرقون بين الأبيات التي توضع في قصيدة واحدة ، والأبيات التي
توضع في قصائد شتى بغير الاتفاق في الوزن والقافية فهؤلاء لا أناهم
راضين عن هذا الديوان ، ولا أحب أن أرضيهم في معنى ولا صياغة ، لأن
الأسلوب الذي يطلبه قارئ يكتب بالبيت بعد البيت كأنه شيء مستقل عما
قبله وبعده - غير الأسلوب الذي يطلبه قارئ يحوجه البيت إلى تذكر ما سبقه .
وترقب ما بعده . فهذا لا يستريح تشوقه إلا بعد الفراغ من القصيدة ولا يحكم
على أسلوبها إلا بنسقتها الشامل ، لا قسمها وأبياتها ، أما ذلك فليس يطلب
إلا معنى على قدر البيت وليس يظن القصيدة شيئاً إلا أن يكون فيها « بيت
قصيد » ولو كانت هي لغوا مبدداً ، لا موجب لاتساقه في نظام . ولا حيلة
لنا في اجتناب التباين الذي بين حزب البيت وحزب القصيدة لأن الأسلوبين
مختلفان أشد الاختلاف ، والنوقيين قلما يتفقان على نقد ولا استحسان ، وقد
بنى أسلوب الأبيات المتفرقة بمطالب نفوس سواذج تخلو من الخوارج المركبة ،
والنظريات المتعددة ، والمعارف التي تتناول الإحساس بالتنويع والتحليل ،
ولسكنه لا يبنى بمطالب النفوس التي تتجاوب فيها المعرفة والإحساس وتنظر
إلى الدنيا بعين تلمح فيها شيئاً غير هذا النظر الآلي المباح للجميع » .

ولنما حرصنا على إيراد أكثر النصوص السابق الذي يرجع تاريخ ظهوره إلى
عام ١٩٢٨ لأنه فيما نرى لا يشرح أهمية الوحدة العضوية من الناحية العضوية

فحسب ، بل يربطها أوثق رباط بصدق التجربة وعمقها ، ووحدة فهم لها من معان في عصرنا الحاضر .

فإذا استقام لدعاة الشعر المعاصر إدراك جديد للتجربة ، ووحدة القصيدة العضوية على نحو ما رأينا فإن الإدراك القديم في فهم الوحدة المبنية على البيت أو بيت القصيدة ، ينهار من أساسه ، لتحل محله وحدة الشعور ، كى تصبح القصيدة ، بمثابة موجات شعورية ينتظمها خاطر كبير ، أو عدة خواطر متجانسة تؤلف في مجموعها وحدة ، وتنقل الأهمية بذلك من البيت إلى الصورة ، وينحصر الاعتداد بها في البناء الكلى لا في مجموعة الأغراض المتنافرة التى يلحم الشاعر بين أجزائها . ولم يتعمق أحد في هذا الفهم الحديث للبناء الكلى ، كما تعمق العقاد في الخيل الماضى ، بل لم يقتنع بالفكرة ويدافع عنها مبدأ جماليا عاما كما يقتنع هو .

ونقر بأن دعوة العقاد تلك كانت في نطاق الوحدة كما فهمها ودعا إليها الرومانتيكيون ، وأنه بنى الصورة السكلية على صور تتأزر لا كما لها لتثير الشعور والأحاسيس وتنظم الخواطر ، لا لتقف عند ظاهر الحس ، وهو في ذلك كله ذو نزعة أقرب إلى النزعة الرومانتيكية ، ولكن الذى يهمنا بخاصة هو أن نستحصل آمين ان انتقال الأهمية من البيت إلى الصورة والاعتداد بالبناء السكلى لفهم الدفعات الشعورية ، في صورها الفنية الجزئية العضوية هما أساس الفلسفة للوزن الجديد في دعوة أصحاب الشعر الجديد ، ولا تبسر لهم دعوتهم إلا بعد التسليم بتلك النزعة التجديدية التى كان العقاد صاحبها ، وغضبت حتى على أقرانه ، ولا زال إدراكها متعثراً بين جدران الجامعات نفسها لدى من لا حصيلة ثقافية لهم سوى اجترار الآراء القديمة ، متخلفين بمن تتبع تاريخ الشعر الجمالى ممثلة في نتاج الشعراء العالمين ، ونقد نقادهم ، يقعد بهم عن ذلك قصور في الثقافة لفقد أدواتها ، أو كسل ذهنى ، يريدون فيه أن يكون خلفا لسلف تتعدد لديه المعايير بتعدد الأشخاص فيتقص ما يبرم ، ويرم ما نقض من رأى أو عمل ، على أساس ملاسبات ما يقول ، لا على عمق ثقافى أو احترام للموضوعية .

وقد أثرت دعوة العقاد السابقة في نهجه الشعري في الوزن نفسه ، فنظم بعض قصائده لم يراع فيها التساوي في التفاصيل التقليدية ، وهي التي طالما استشهد بها من قبل ومنها :

التقينا .. والتقينا

بعد ما فرق قطران وجيشان يدينا

فتصافحنا بجسمينا .. وعدنا فالتقينا .

بعد عصر - أي عصر ..

فإذا كان العقاد قد عادى دعاة التجديد في الشعر المعاصر لأسباب كثيرة أهمها أن أكثرها أساء إلى الدعوة بتطبيقها ، وأن كثيراً منهم ، قرن الناحية الفنية للتجديد بالتزام الشعر استجابة لنزعة خاصة ، وأن أغلبهم جنح إلى الشعر الجديد في زعمه طلباً للتيسير الذي ابتليت وتبلى حركات التجديد والحركة الفكرية لدينا به . فبالرغم من كل ذلك يتضح كما قلنا أن العقاد أقرب إلى روح التجديد الصحيح في الدعوة المعاصرة للشعر خالصة من كل شوائبها وانحرافات ، وأنه صديق للمخلصين فيها في واقع الأمر ، إذا قلروا له جهده في شق الطريق لهم ، من الوجهة الفنية ، وهو أدنى إلى نفوسهم من حيث أنه الرائد الوحيد لهم في النقد الحديث .

وللمسألة جانب آخر نتمم في الصورة وفلسفتها عند العقاد ، وصلتها بالبيان العربي القديم وهو جانب يتطلب الحديث عن أصالة العقاد في مجال النقد وفلسفته وهو المجال الذي طالما قلت من قبل ، ومنذ سنين : إن العقاد أثر به في نهضتنا الشعرية ، وفي تاريخ فكرنا الجمالي الحديث ، أكثر مما أثرت الجامعات العربية كلها من قبل .

نظرية المحاكاة

وصلة الشعر بالفنون بين أرسطو والعرب

من أخطر النظريات في النقد الأدبي نظرية المحاكاة كما شرحها « أرسطو » في كتابه « فن الشعر » . وقد آثرت تأثراً عميقاً في النقد العالمي منذ عصر « أرسطو » حتى اليوم ، وبخاصة في الأدب الموضوعي : أدب المسرحيات والقصص . وطالما اختلف نقاد العالم في شرحها وتأويلها وتحديد مداها ، لكنهم لم يختلفوا قط في أهميتها وعظيم أثرها في إنتاج الأدب الموضوعي وتوجيهه الفني .

ويبدو - لأول وهلة - أن هذه النظرية الخطيرة لم تترك أثراً ما في النقد العربي القديم . والحق أنها لم تفهم في ذلك النقد حتى الفهم ، ولم تلوك على أنها نظرية تربط الأدب بالحياة ، في التصوير الفني وأداء رسالة الأدب الإنسانية ووحدته العضوية ، وتوفير وسائل الاقتناع والتبرير التي يلونها لا ينضج العمل الفني ولا يؤدي وظيفته الفنية والاجتماعية . وذلك أنا نجد المحاكاة لدى من ترجموا أرسطو إلى العربية بمعنى التشبيه ، أو الاستعارة (١) ، أو الكلام الخيل أي الذي يفعل به المرء انفعالا نفسانيا غير فكري ، وإن كان متيقن الكذب (٢) . وعناصر المحاكاة بهذا المعنى هي التشبيه والوزن واللحن ، وهي التي يكتسب الشعر صفاته الانفعالية .

وبداهي أن التشبيه ، في كلامهم هذا ، يشمل الاستعارة والكتابة ، أي ما يدل على الشيء أو على وصفه دلالة غير صريحة أو غير وضعية .

(١) راجع الصفحات الأولى من ترجمة مني بن يونس لكتاب أرسطو ليس في الشعراء ، وكذلك الفصل التاسع منه .

(٢) راجع أول الفصل التاسع من كتاب الشفاء لابن سينا في الشعر مطلقا ، وأمثاف الصيغ الشعرية ، والأشعار اليونانية .

يقول « ابن رشد » في عروجه وشرحه لكتاب « أرسطوطاليس » في الشعر : « والمحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء : من قبل النغم المتفقة ، ومن قبل الوزن ، ومن قبل التشبيه نفسه . وهذه قد يوجد كل واحد منها مفرداً عن صاحبه ، مثل وجود النغم في اللزامير والوزن في الرقص ، والمحاكاة في اللفظ ، أعني الأقاويل الخيلة غير الموزونة . وقد يجتمع هذه الثلاثة بأمرها ، مثلما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات والأزجال ، وهي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان (العربي) أهل هذه الجزيرة (الأندلس) (١) .

وواضح أنا متى فهمنا أن المحاكاة قد توافرت في الموشحات والأزجال ، فإننا بذلك نكون قد شوهنا نظرية المحاكاة كما دعا إليها أرسطو ، وقوضناها من أساسها .

كما نجد آثاراً أخرى لنظرية المحاكاة في مثل قول « أبي سليمان المنطقي » غيا يحكيه أبو حيان التوحيدي :

« وقد علمنا أن الصناعة (الفنية) تحكي الطبيعة ، وتروم اللحاق بها والقرب منها ، على سقوطها دونها . . وهذا رأى صحيح وقول مشروح . وإنما حكمتها ، وتبعته رسمها ، وقصت أثرها ، لا نخطأ رتبها عنها (٢) .

ويدل مثل هذا القول على إدراك الصلة العامة بين الصناعة الفنية والطبيعة ، وأن الطبيعة بمثابة نموذج أتم يحاول الفن أن يحاكيه . ولكن هذا الإدراك لم يرتبط لدى القائل بنظرية ذات قيمة في الفن أو الشعر . وتدل العبارة السابقة كذلك على أن هذا الرأى المشروح منقول مأثور عن الأقدمين عن غير تعمق في الفهم والإدراك .

(١) أبو الوليد بن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر : الدكتور عبد الرحمن بدوي : « أرسطوطاليس : فن الشعر » ، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد ، القاهرة ١٩٥٣ من ٢٠٣ ، وانظر كذلك المرجع نفسه صفحات ١٩٦ ،

٢٠٩ ، ٢١٣ ، ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ و ٢٤٨

(٢) أبو حيان التوحيدي : « المقابسات » ، المقابلة التاسعة عشرة ، ص ١٦٣ من طبعة القاهرة

١٣٤٧ - ١٩٢٩ م .

ولا نقصد هنا إلى عرض مثل هذه الآثار المتفرقة التي لم تغن شيئاً في نظرية المحاكاة ، ولم تقد النقد العربي فائدة تذكر ، وإنما نريد بخاصة أن نكشف عن فكرة من الأفكار أدلى بها أرسطو حين شرح نظرية المحاكاة ، وقد انتقلت هذه الفكرة إلى النقد العربي القديم ، فتركت فيه أنواعاً من التأثير ، تبعاً لتأويلاتها المختلفة لدى كثير من نقاد العرب ، وكان بعض هذه التأويلات عماد اتجاهات قيمة في النقد العربي القديم . وهذه الفكرة الأرسطية هي الصلة بين الشعر وما سواه من الفنون .

وعند أرسطو أن المحاكاة أساس الفنون الجميلة جميعاً ، ومنها الشعر ، على الرغم من اختلاف هذه الفنون في وسائل المحاكاة ومواضيعها وأساليبها . فالشعر مثل الفنون التصويرية والموسيقى والرقص في محاكاة جوهر الأشياء في الطبيعة ، والفنون التصويرية تحاكي بالألوان والرسوم كثيراً من الأشياء التي تصورها ، والموسيقى تحاكي بالأصوات ذات الإيقاع والإنسجام ، والرقص يحاكي بالإيقاع وحده (١) .

وقد قصد أرسطو بذلك معارضة أستاذه أفلاطون في محاكاة الشعر للأشياء . ذلك أن أفلاطون يعد محاكاة الفنون الجميلة للأشياء أقل جدوى من محاكاة الفلسفة والصناعة لها .

ويفسر أفلاطون كل الموجودات والمعارف بالمحاكاة ؛ فكل ما نرى ونعلم ليس سوى انعكاس لعالم المثل الخالصة أو الصور الكاملة في العالم الآخر .

وفي الكتاب السابع من الجمهورية يذكر أفلاطون تشبيهه المشهور للمدى إدراكنا للأشياء بسرداب فيه جماعة على مقعد ، وظهورهم لفتحة ضيقة منه ، وأمام الفتحة نار عالية اللهب . فهم يرون على ضوءها مناظر أشباح تتحرك منعكسة أمامهم على الحائط . وهذا مبلغ إدراكنا لما نفكر أنه حقيقة الأشياء ، على حين ليس هو إلا خيالات ، كانعكاس الأشباح على جدار ذلك السرداب

(١) أرسطو : فن الشعر ، ١٤٤٧ - ١ ، ص ١٥ - ٢٥ .

بالقياس إلى عالم الصور الثابتة الخالدة . وإذا كانت الموجودات كلها في هذا العالم محاكاة لتلك الصور ، فإن الفيلسوف يحاول أن يترك المثل الحقيقية بفكره أو بعاطفته ، كما أن الصانع - كالنجار مثلا - يحاول أن يقرب من الكمال في صنعه للمنضدة ، بتأمله في صورتها المثالية ، على حين يحاول الشاعر وصف المنضدة ، أي وصف ظواهر الأشياء لا جوهرها ، فيما يرى أفلاطون . والشاعر من أجل ذلك أقل مرتبة من الفيلسوف والصانع ؛ وهذا سبب - من الأسباب الكثيرة التي لا نريد أن نتعرض لها الآن - لتنى أفلاطون للشاعر من جمهوريته باسم إدراك الحقيقة ، وإدخاله إياه من الباب الآخر إذا تفى بالفضيلة (١) .



وقد عارض أرسطو أستاذه أفلاطون فيما ذهب إليه من أمر الشعر . فبين أرسطو أن الشعر - شأنه شأن الفنون الجميلة الأخرى - لا يحاكي ظواهر الأشياء ، لكنه يحاكي جوهرها ، حتى الرقص لا يعبر عن ظاهر الحركات بالابتقاعات ، لكنه يحاكي الأخلاق والوجدانات والأفعال (٢) وتتراعى الفكرة السابقة في الترجمات العربية لفن الشعر لأرسطو ، لكن من خلال التحريف لمعنى المحاكاة كما وضعناه في صدر المقال ، فمثلا في ترجمة منى بن يونس ، يذكر أن الناس يشبهون (يحاكون) بألوان وأشكال كثيرة ، وقوم آخرون يشبهون بالأصوات وكذلك بالحركات . وواضح أن ذلك في الرسم والموسيقا والرقص - كما يشبهون بالكلام الموزون - في الشعر (٣) .

وكذلك ابن رشد في تلخيصه كتاب أرسطو ، يذكر أن القول الشعري إما هجاء وإما مديح ، ثم يقول : « وكذلك الحال في الصنائع المحاكية لصناعة الشعر التي هي الضرب بالعيدان ، والزمير ، والرقص - أعني أنها معدة بالطبع

(١) انظر جمهورية أفلاطون ، الكتاب السادس ، والسابع ، والعاشر .

(٢) أرسطو : فن الشعر ، ١٤٤٧ أ ، ص ٢٤ - ٢٥ .

(٣) ترجمة منى بن يونس ، في المرجع السابق للذكر الدكتور عبد الرحمن بنوعى ص ٨٥ - ٨٦ (

لهذين الغرضين « . ثم يذكر بعد ذلك أن « الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضاً بالألوان والأشكال (أى فى الفنون التصويرية) والأصوات (أى فى الموسيقى) » (٣) .

ولم يرسخ من ذلك لدى أذهان نقاد العرب القدامى سوى عقد الصلة بين الشعر والفنون التصويرية إذ كانت صلة للشعر بالرقص أو الموسيقى بعيدة عن الاستقرار فى أذهانهم ، على حسب ما ألفوا فى بيتهم . على أن الفنون التصويرية كانت تتصرف فى كلامهم للفنون النغمية ، لا الفنون الجميلة ، فكان يقصد بها النقش والتصوير فى مثل فن التجارة وفن النسيج كما سنرى .

وقد تردد صدى هذه الفكرة لدى ثلاثة من نقاد العرب القدامى ، فهموها ثلاثة أنواع من الفهم تبعهم فيها من سواهم من هؤلاء النقاد . والنقاد الثلاثة الذين نقصدهم هنا هم : الجاحظ ، وقدامة بن جعفر ، ثم عبد القاهر الجرجاني . وسنعرض لمدى إفادتهم من الفكرة على حسب هذا الترتيب الزمنى .

فأول من ردد صدى هذه الفكرة هو الجاحظ . المتوفى عام ٢٥٥ هـ (٨٦٩ م) . وقد كان كتاب « فن الشعر » لأرسطو معروفاً فى عصر الجاحظ . إذ يذكر صاحب الفهرست أن الكندى المتوفى - على الأرجح - عام ٢٥٢ هـ ، قد اختصر كتاب « فن الشعر » الذى سماه : « أبو طيقاء » (٢) ، وإن كان مختصر الكندى المشار إليه لم يصل إلينا . ويفهم من كلام الجاحظ أن « أرسطو » كان قد ترجم - فى عصر الجاحظ وقبيل عصره - ترجمات عديدة . إذ يذكر الجاحظ أن المترجمين لأرسطو لم يستطيعوا ترجمة ما ترجموه منه للعربية فى دقائقه ، ثم يذكر أسماء بعض هؤلاء المترجمين . يقول الجاحظ : « إن البرجمان لا يؤدى أبداً ما قال الحكيم على خصائص معانيه ، وحقائق

(٣) المرجع السابق ص ٢٠١ ، ٢٠٢ .

(٢) ابن النديم : الفهرست ، نشرة فلوجل ، ص ٢٥ . ووضح أن « أبو طيقاء » تحريف لكلمة : بوتيكا : فن الشعر .

مذاهبه ، ودقائق اختصاراته ، وخفيات حلوده . ولا يقلر أن يوفها حقها ويؤدى الأمانة فيها . . فهل كان - رحمه الله تعالى - ابن البطريق وابن ناعمة وأبو قرّة وابن فهر وابن وهبلى وابن المقفع مثل أرسططاليس ؟ (١) .

ويستفاد من كلام الجاحظ أن كتاب « فن الشعر » لأرسطو كان معروفاً له (٢) . وفى موضع آخر يعيب الجاحظ بعض مترجمي « أرسطو » من العرب ، فيقول : « لعله (أى أرسطو) أن لو وجد هذا المترجم أن يقيمه على المصطبة بمعنى (٣) يشهر به .

وتقفنا أقوال الجاحظ هذه على أنه كان يطاع على ترجمة أدق لأرسطو ، لأنه كان يميز بين أنواع تلك الترجمات ، ولعله كان يقرأ أرسطو فى ترجمة غير عربية .

ومن يدري ؟ لعله كان يقرأ اليونانية مباشرة ، فلا تزال مصادر ثقافة هذا العبقري مجال إعجاب وحيرة معاً لدى الباحثين المدققين .

على أن الجاحظ لم يحاول أن يأتى بنظرية كاملة تقوم مقام نظرية المحاكاة لأرسطو ، إنما أفاد منها فأحسن الإفادة فى وجهة فى النقد الأدبى لها خطرها ، فى شأن المفاضلة بين ماسماه نقاد العرب : اللفظ والمعنى ؛ فيورد الجاحظ أن « أبا عمرو الشيبانى » كان لا يحفل إلا بالمعنى . فتى كان المعنى رائفاً حسناً ظل كذلك فى أية عبارة وضع فيها .

وبنى الجاحظ عليه أنه استحسن بيتين لمعناهما ، على حين ليست عليهما مسحة أدبية سوى الوزن . وهذان البيتان هما :

لا تحسبن الموت موت البلى

فإنما الموت سؤال الرجال

(١) انظر الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : الحيوان ، بتحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام هارون ج ١ ص ٧٥ - ٧٦ .

(٢) المرجع نفسه ص ٧٤ .

(٣) المرجع نفسه ج ٦ ص ١٩ - وانظر كذلك ج ٦ ص ١١ وج ٢ ص ٢٠ .

كلاهما موت ولكن ذا

أقطع من ذاك لذل السؤال

ويعلق الجاحظ على ذلك تعليقاً ساخراً كشأنه في كثير من أحواله ، فيقول : « وأنا أزعج أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً ، ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك (= المحجون) لزعمت أن ابنه لا يقول شعراً أبداً !! » (١) . ورأى أبو عمرو الشيباني - على هذه الصورة - مطابق لرأى السوفسطائي بريزون ، في أنه لا حسن ولا قبيح في اللغة . فني أي الكلمات وضعت الفكرة فالمعنى سواء (٢) .

ولعل أبا عمرو الشيباني أعجب بالبيتين لما اشتملا عليه من حكمة راقية ، فيكون بذلك ممثلاً لطائفة من الأدباء ونقاد العربية ولعوا بالأمثال والحكم غير مباين بالصياغة (٣) .

ولكن الجاحظ ينكر رأى هؤلاء ، ويرى أن الأدب روحه الصياغة والتصوير ، لا مجرد التقرير .

يقول الجاحظ : « وذهب الشيخ (يقصد أبا عمرو الشيباني) إلى استحسان المعنى . والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي ، والقروي والمدني . وإنما الشأن في إقامة الوزن : وتخفيف اللفظ وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك : فانما الشعر صياغة وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير (٤) » .

(١) الجاحظ : الحيوان ، الطبعة السابقة الذكر ، ج ٣ ص ١٣١ .

(٢) ورأى هذا السوفسطائي يورده أرسطو في الخطابة : الكتاب الثالث ، الفصل الثالث ويرد عليه .

(٣) من الطريف أن الجاحظ نفسه أورد البيتين نفسيهما بين طائفة من الأمثال والحكم المختارة في كتابه : البيان والتبيين ج ٢ ص ١٧١ ، تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون ، ولعله في ذلك يجاري أذواق تلك الطائفة من النقاد .

(٤) الجاحظ : الحيوان ، ج ٣ ص ١٣١ - ١٣٢ .

قدامة الجاحظ - في رده على أبي عمرو وأمثاله - تقوم على نوثيق الصلة بين الشعر والفنون التصويرية . فليس الشعر نظاماً للمعاني المجردة ، وإيراداً للأفكار سرداً وتقريراً ، لكن الشعر تصوير للمعاني وجسيم للأفكار .

وقد تساق المعاني والحقائق على نحو تجريدي في العلوم والنظريات المختلفة ، وقد يتردد بعضها على ألسنة العوام وغيرهم . ولكن لا يستطيع تصويرها سوى من أوتوا موهبة خاصة ، هي موهبة الشعر ، وبها وحدها تدخل هذه المعاني مجال الأدب ، ويكون تصويرها الفني سبيلها إلى العقول والقلوب معا .

وفي الحق إن خاصة الأدب في أجناسه المختلفة هي تصوير الأفكار ، ذلك أن المرء يستطيع أن يلخص فكرة القصيدة تجريدية في بضعة أسطر ، كما يستطيع أن يشرح فكرة المؤلف في مسرحيته أو قصته في بضع صفحات . ولكن ذلك التلخيص أو الشرح لا نجح به الأفكار ، ولا نجد سبيلها إلى الاقتناع . ففي صور الشعر ، كما في شخصيات القصص والمسرحيات تتحرك الأفكار وتنمو ، وتنبض بالحياة التي تكفل لها التأثير والخلود .

فكلمة الجاحظ توحى إجماع بما صرح به أرسطو من أن العمل الأدبي ، متى توافرت فيه وسائل الكمال من التصوير ، أدى وظيفته في الاقتناع الفني الذي يفوق الاقتناع المنطقي أو يساويه . وهذا هو ما نفرق به اليوم بين الفلاسفة التلخيص والفلاسفة الأدباء . فأولئك تبقى أفكارهم تجريدية في المناطق العليا لا تتاح لكثير من الناس ، على حين تنزل أفكار هؤلاء إلى مستوى الناس ، فتعيش في صورها ، وتتحرك ، وتنبض بحياة جياشة لم تكن لتيسر لها إلا في ثوبها التصويري . وطبعاً لم يقصد الجاحظ إلى كل هذه المعاني ولكن جوهر فكرته يقوم على ما نسلم به من خاصة التصوير الجوهرية في الأدب ، وقد ساقها في صورة تربط بين الشعر والفنون التصويرية .

وينفذ من الفكرة نفسها قدامة بن جعفر المتوفى عام ٥٣٣٧ هـ ، ولكن على نحو آخر . لأنه يستفيد منها في إنكار ضرورة الصديق للشاعر . فإذا كان

جوهر الشعر هو التصوير ، فإن المعاني مادة الشعر ، والشعر فيها كالصورة .
فلا ينبغي الحكم على الشعر بمادته ، أى معناه . وإنما يحكم عليه بصورته ،
كما لا يعيب النجار فى صنعه رداءة الخشب فى ذاته . فليس الشعر سوى صياغة
جميلة ، لا يطالب الشاعر بسواها . فلو أن الشاعر أكبر من شأن حقير ،
أو حقير من شأن عظيم فى تصوير جميل ، لما نال ذلك منه ، بل لعد مقياس
براعته .

ويستشهد قدامة بما روى عن الأصمعي أنه سئل : من أشعر الناس ؟
فقال : « من يأتى إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً ، أو إلى الكبير ،
فيجعله بلفظه خسيساً » (١) .

ولو أرجع قدامة الأمر فى ذلك إلى إيمان الشاعر بما يقول ، لقلنا إنه
يعتمد بأصالة الشاعر ورجوعه إلى ذات نفسه وحرية فيما لو خالف
الناس فعظم ما يصغرون أو صغر ما يعظمون . ولكن قدامة لم يعتد بشئ
من ذلك . فلا ضير - عنده - أن يكذب الشاعر نفسه ، فيصور غير ما يعتقد .
ولا يعد تناقض الشاعر مع نفسه منقصة . ولذا ينبغي ألا ينكر على الشاعر -
عند قدامة - أن يصف شيئاً وصفاً حسناً ، ثم يلزمه بعد ذلك ذماً بيناً ، بل يدل
ذلك عنده على اقتدار الشاعر وقوته فى صناعته (٢) ، إذ الأمر لا يعدو التصوير
الحسن دون صلة ما بالصدق أو الأصالة .

ثم يسند إلى بعض القدماء - قدماء اليونان - القول بأن « أحسن الشعر
أكذبه » (٣) ، وقد يسند بعض نقاد العرب هذا القول إلى أرسطو (٤) ، وهو
ما لا أساس له من الصحة .

ولسنا فى حاجة إلى شرح خطأ قدامة فيما يلزم إليه . فإن من يعتد بهم

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ١٠١ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٥ - ١٦ .

(٣) المرجع نفسه ص ٣٧ .

(٤) نقد النثر المنسوب إلى قدامة : ص ٩٠ .

من نقاد العالم يرون جميعاً أن إيمان الشاعر بما يصور من أفكار أساس أصالته الفنية وصدقته ، وسبيل تقدم الشعر نفسه فنياً قبل أن يكون دعامة خلقية .

ولكن قدامة يدعم أفكاره تلك بأن الشعر تصوير وكفى ، ويتخذ من ذلك سنداً لآرائه عن طريق التأويل لربط الشعر بالفنون التصويرية كما فهم هو .



وخير من أفاد في النقد العربي من عقد الصلة بين الشعر والفنون التصويرية هو عبد القاهر الجرجاني . وهو في رأيه متفق مع الجاحظ في جوهر فكرته السابقة ، لكنه يذهب إلى أبعد منه . فيحمل عبد القاهر على من وقفوا عند المعنى في عمومهم عند حكمهم على الشعر ، غير معتدين بالصياغة والنسج ، يقول عبد القاهر : « واعلم أن الداء اللوى ، والذي أخصأ أمره في هذا الباب غلط من قدم الشعر بمعناه ، وأقل الاحتفال باللفظ ، وجعل لا يعطيه من المزية — إن هو أعطى — إلا مافضل من المعنى . يقول : ما في اللفظ لولا المعنى ؟ وهل الكلام إلا بمعناه ؟ . . . فان الأمر بالضد إذا جئنا إلى الحقائق ، وإلى ما عليه المحصلون ، لأننا لا نرى متقدماً في علم البلاغة مبرزاً في شأوها ، إلا وهو ينكر هذا الرأي) (يقصد رأى القائلين بتقديم الشعر بمعناه) ويعيبه ، ويؤثر على القائل به ، ويغض منه (١) » .

ثم يعلل عبد القاهر لرأيه بأن سبيل الكلام « سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار . فكما أن محالا — إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم ، وفي جودة العمل ورداءته — أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة ، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه . وكما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن يكون فصه هذا أجود ،

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص ١٩٤ - ١٩٥

أو فصحه أنفـس ، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو محاتم ، كذلك ينبغي -
إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه - ألا يكون تفضيلا له من حيث هو
شعر وكلام . واعلم أنك لست تنظر في كتاب صنف في شأن البلاغة ،
وكلام جاء عن القدماء ، إلا وجدته يدل على فساد هذا المذهب ، ورأيهم
يتشددون في إنكاره وعيبه والعيب به . وإذا نظرت إلى الجاحظ وجدته يبلغ في
ذلك كل مبلغ ، ويتشدد غاية التشدد ، وقد انتهى في ذلك إلى أن جعل العلم
بالمعاني مشتركا ، وسوى فيه بين الخاصة والعامة (١) .

ولا يقيم عبد القاهر كبير وزن للألفاظ في ذاتها من حيث تلاؤم حروفها
ونخفها في النطق ، ولا من حيث ترادفها على معنى (٢) . وإنما تظهر مزية
الألفاظ عنده في تأليف الكلام ، لأنها وسائل التصوير للمعنى المدلول
عليه بالصياغة .

وقد أحكم عبد القاهر الربط بين « نظم » الألفاظ في سياق صورة أدبية
وبين صورة المعنى الذي كشفت عنه هذه الصورة ، فوضح أن الألفاظ - في
سياقها في الشعر وفي بليغ الكلام - هي ومجدها وسيلتنا إلى الصورة الأدبية :
« فلا يتصور أن يعرف المرء للفظ موضعا من غير أن يعرف معناه ،
ولا يتوخى في الألفاظ ، من حيث هي ألفاظ ، ترتيبا ونظما ، وإنما يتوخى
الترتيب في المعاني ، فإذا تم ذلك تبعها الألفاظ ، وقفت آثارها » .

« وإنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك ، لم تحتاج إلى أن تسأنف
فكرآ في ترتيب الألفاظ ، بل نجدتها ترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني :
وتابعة لها ولا حقة بها . وإن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ
الدالة عليها في النطق » (٣) .

(١) عبد القاهر : دلائل الإعجاز ص ١٩٦ - ١٩٧

(٢) المرجع السابق ص ٤٥ - ٤٦ ، ٢٠٠ - ٢٠١ ، وأمرار البلاغة ص ٣١٦ - ٣١٧ .
وهنا يلتق عبد القاهر مع أرسطو أيضا في أن الكلام مثل في الجمل لا في الكلمات .
الجملة هي وحدة اللغة .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص ٤٤ .

وإذن فالألفاظ في الحمل هي وسيلتنا إلى التفكير ، ولا أهمية لها إلا في موقعها من الكلام في الصياغة وتأليف الكلام . وكما الصياغة لا يظهر ، إذن ، إلا بأن يوثق « المعنى من جهته » ، ويختار له اللفظ الذي هو أنحص به ، واكتشف عنه ، وأتم له وأحرى بأن يكسبه نبلا ، ويظهر فيه مزية (١) .



وعلى حين لا يعنى عبد القاهر بأمر المترادفات في الألفاظ ، نراه ينص على أنه لا ترادف مطلقا في الحمل . وهنا يربط عبد القاهر أوثق رباط بين الصياغة من حيث هي صورة ومعناها ، فكل تغير في الحمل بالتقديم أو التأخير أو الزيادة أو النقص يتبعه حتما تغير في الصورة لتغير المعنى بهذا التصرف في الصياغة .

وهنا ليست صياغة الأملوب - عند عبد القاهر - مشابهة « للصياغة والتحجير والتفويف والنقش وكل ما يقصد به التصوير وكفى » ، لكنها مع هذه المشابهة تمتاز بخاصة ، هي أنه يتصور أن يتشابه ديباجان في النقش ، أو سواران في الصنعة ، حتى لا تستطاع التفرقة بينهما . ولا يتصور ذلك في الكلام : « لأنه لا سبيل إلى أن تجئ إلى معنى بيت الشعر أو فصل من النثر ، فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصنعتة بعبارة أخرى حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك ، لا يخالفه في صفة ولا وجه ولا أمر من الأمور . ولا يقرنك قول الناس : قد أتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه ، فانه تسامح منهم . والمراد أنه أدى الغرض . فأما أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه في كلام الأول ، حتى لا تعقل وهنا إلا ما علقته هناك ، وحتى يكون حالهما في نفسك حال الصورتين المشبهتين في عينك ، كالسوارين والشتين ، ففي غاية الاحالة ، وظن يقضى بصاحبه إلى جهالة عظيمة . . وذلك أنه ليس كلامنا فيما يفهم من لفظتين مفردتين نحو : قعد وجلس ، ولكن فيما فهم من مجموع كلام ومجموع كلام آخر (٢) » ،

(١) المرجع السابق ص ٣٥ .

(٢) المرجع نفسه ص ٢٠١ - ٢٠٢ .

وهذا هو جوهر نظرية « النظم » عند عبد القاهر ، أى تصوير الكلام البليغ للمعاني ، شعراً كان أم نثراً . وكما أن النظم لا يظهر فى الكلمة إلا بحسب موقعها فى الجملة ، وبهذا الموقع تتأثر الصورة التى يهدف الأديب إلى رسمها كذلك الجملة لا يبين حسن نظمها إلا إذا ائتلفت بدورها مع جاراتها فيما تهدف إليه هذه الجمل من معنى ليتألف من مجموع الجمل صورة أدبية قد أعمل فيها الفكر ، وصدرت عن روية وأناة .

وهنا يتجاوز عبد القاهر تقاد العرب جميعاً فى إدراكه وحدة الصورة الأدبية المولفة من عدة جمل ، وإن لم يقف بعد ذلك على معنى العمل الأدبى كله بوصفه صورة ذات وحدة كبيرة .

وهذا إدراك خطير الأثر فى التقاد العربى القديم علينا أن ننوه به .

وقد امتدى إليه عبد القاهر عن طريق إدراك قبعة الجمل المتآزرة على رسم صورة تشف عنها الألفاظ فى موقعها من تلك الجمل ، كما تشف عنها الجمل فى ائتلافها المحكم ، بعضها مع بعض .

وعند عبد القاهر لا يكون الكلام جيداً — وإن حسنت ألفاظه وإن جادت كل جملة منه على حدة — إذا فقد ائتلاف الجمل فى رسم صورة أدبية منتظمة فى دقائقها ، لأنك ترى سبيله — إذا فقد هذا الائتلاف فى ضم بعضه إلى بعض — « سبيل من عمد إلى لآل فخرطها فى سلك ، لا يبغي أكثر من أن يمنعها التفرق ، وكن نضد أشياء بعضها على بعض ، لا يريد فى نضده ذلك أن تجيئ له فيه هيئة أو صورة ، بل ليس إلا أن تكون مجموعة فى رأى العين » .

ثم يمثل هذا الكلام الذى تحسن فيه الجمل ولا يجود نظمها ، يقول الجاحظ : « جنبك الله الشبهة وعصمك من الحيرة ، وجعل بينك وبين المعرفة نسباً ، وبين الصديق سبباً ، وحجب إليك التثيت ، وزين فى عينك الإنصاف » .

ثم يعقب عليه بأنه كلام لا مزية فى نظمها ، فلا فضيلة فيه سوى الصواب والسلامة من الزيف واللحن . وإنما مدار الحسن هو « النظم » . ولا « نظم » فى

الكلام « حتى ترى في الأمر مصنعا ، وحتى تجدد إلى التخيير سيلا ، وحتى تكون قد استدركت صوابا (١) » .

ومن ثم يظهر أن النظم « - وهو مدار الحسن عند عبد القاهر - متميز عن المعنى في ذاته مجرداً ، وعن اللفظ في ذاته منفرداً ، لأنه صياغة الكلام في جمل متأزرة على جلاء الصورة الأدبية .

وفي هذا يدلنا عبد القاهر على مانقيده من دلالات جمالية من وراء تراكيب الألفاظ في الجمل ، وتراكيب الجمل بعضها مع بعض ، وهو ما يدخله عبد القاهر في مفهوم علم النحو .

وقد توسع عبد القاهر فيه ، فجعله يشمل الدلالات الجمالية لما نطلق عليه اليوم : « علم التراكيب » ، فلم يقصر عبد القاهر النحو على قواعد الاعراب كعهدنا بها ، لكن أصبح النحو عنده - بمعنى علم التراكيب - واسع الدلالة ، فشمّل وسائل الجمال في الصياغة الشعرية .

ويلجأ عبد القاهر في بيان ذلك إلى ربط الصور الشعرية مرة أخرى بالفنون التصويرية ، فيقول : « وإنما سبيل هذه المعاني (النحوية) سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش . فكما أنك ترى الرجل قد تهدي في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخيير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها ، وكيفية مزجها لها وترقيبه إياها ، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر ، والشعر في توخيها معاني النحو ووجوهه التي عرفت أنها محصول النظم (٢) » .



وفيا قلمنا ، يتضح أن عبد القاهر أدرك معنى الصورة الأدبية إدراكاً عاماً ، ووثق الصلة بين الصياغة اللغوية وما تدل عليه من معنى ، وبين أن

(١) المرجع نفسه ص ٧٦ - ٧٧ .

(٢) المرجع نفسه ص ٧٠ .

هذه الصياغة بمثابة صورة أدواتها : الألفاظ المتسقة في الحمل ، والحمل المنتظمة للتعبير عن الصورة .

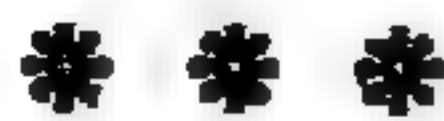
ولو وجدت أفكار عبد القاهر الجرجاني هذه من ينميتها في النقد العربي القديم ، ويسير بها قلما ، لكان من المحتمل أن توجد لدينا — منذ ذلك العهد — مدرسة تشبه ما يطلق عليه اليوم : المدرسة التعبيرية . إذ أن توثيق الصلة بين الصياغة اللغوية وما تصوره من معنى . يستلزم توحيد المضمون والشكل في التعبير الدال على الصورة .

والعملية الفنية لا يتصور فيها الفصل بين مضمون الصورة والتعبير عنها بالشعر أو بالرسم أو النحت أو بالكلام عامة .

وهذا هو رأي المدرسة التعبيرية الحديثة ، وعلى رأسها « بندتو كروتشيه » . ولا اعتداد لديه بالكلمات مفردة من حيث هي مادة التعبير ، ولا من حيث الجرس والصوت منفصلين عن الصورة (١) .

ونكتفي هنا بالإشارة إلى هذا التشابه بين آراء عبد القاهر وهذه المدرسة التعبيرية . ذلك أننا لا نقصد هنا لسوى تتبع الصلة بين الشعر والفنون عند أرسطو ونقاد العرب .

وقد رأينا كيف فهم نقاد العرب فكرة أرسطو أنواعا من الفهم ، فأفاد منها الجاحظ في بيان أن جوهر الأدب إنما هو في الصياغة ، ونمى هذه الفكرة عبد القاهر في نظريته في «النظم» . وقد اعتمد فيها على عقد الصلة بين الشعر والفنون ، وقد أساء قدامة بن جعفر فهم أصالة الفكرة نفسها ، فأفاد منها في جحد ضرورة الصدق والأصالة لدى الشاعر .



(١) انظر Renedetto Croce : L'Esthétique Comme science de L'Expression et Linguistique Générale : Paris, 1904. p. 9-11

وهذه التأويلات المختلفة لفكرة واحدة تكشف لنا عن حقائق هامة في الدراسات المقارنة ، أن الأفكار كالبذور التي تستنبت في بيئات متنوعة ، فتتنوع طعومها وألوانها ، تبعاً لما يطرأ عليها من أنواع التلقيح والغذاء في بيئاتها الجديدة ، وقد تختلف الإفادة منها تبعاً لاستخدامها في هذه البيئات ، وأن التأثر لا يحصر أصالة الناقد ، كما أنه لا يحصر أصالة الشاعر أو الكاتب . فالأفكار غذاء عقلي ، والعقول الناضجة تبحث عن غذائها أينما وجدت . وإنما تتفاوت هذه العقول في مدى إفاقتها من الغذاء أصيلاً كان في البيئة أو مجلوباً .

فن المعلوم أن أرسطو كان قد عقد الصلة بين الشعر والفنون الجميلة توطئة لعرض نظرية المحاكاة التي لسنا بصدد شرحها هنا . وتلك النظرية تنطبق على الشعر الموضوعي ، شعر المسرحيات والملاحم . وقد صارت بعد ذلك من دواحي نهضة الأدب الموضوعي من مسرحيات وقصص أصبحت تكتب في العصر الحديث ثراً لا شعراً في غالبيتها العظمى .

ولم تنهض نظرية المحاكاة بالشعر الغنائي . وهذا الشعر الغنائي هو ما نتحدث عنه نقاد العرب الذين رأينا مدى استثمارهم للصلة بين الشعر والفنون ، وكان أكثرهم إفادة منه هو عبد القاهر الجرجاني في فهمه قيمة الصياغة والصورة الأدبية .

وقد نهض الشعر الغنائي منذ الرومانتيكيين في أوروبا ، وكانت الصورة مدار الإجابة فيه لدى الشعراء والنقاد . وكثيراً ما عقد نقاد المذاهب الشعرية منذ الرومانتيكيين والبرناسيين والرمزيين - صلات مختلفة بين الشعر والفنون الجميلة التشكيلية من رسم ونحت وموسيقى .

وقد أفادوا في ذلك أنواعاً من الافادة نهضت بالشعر الغنائي . ولقد فهموا الصورة في ضوء وحدة العمل الشعري ، وكان تراسل الفنون كتراسل الحواس ، أقوى دعائم نظرياتهم التي أصبحت مرئياً عاماً للأدب الناهضة كلها ، ومنها أدبنا الحديث

الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية وأثرها في نقدنا الحديث

- ١ -

فلسفة الصورة في شعر الكلاسيكيين

سنعرض هنا موجزاً لتاريخ الخيال وفلسفته في المذاهب الأدبية الكبرى وما كان له من أثر في الصورة الأدبية في الشعر ، ثم نعقب ببيان تأثير ذلك كله في شعرنا ونقدنا الحديث . على أننا لا نقصد إلا إلى توضيح ذلك التأثير والكشف عن مصادره وقيمه الفنية ، أما التأثير نفسه فلا مجال لأدنى شك فيه لدى كل من له إلمام بالشعر العربي الحديث مع شيء من تاريخ النقد العالمي . فقد ابتعدنا في شعرنا الحديث ومقاييسه الفنية عن عمود الشعر في النقد العربي القديم وما ساقه شراحه من معايير تقليدية أو لفظية تجاوزها كثيراً دعاة التجديد في شعرنا العربي ، منذ نادوا في مطلع هذا القرن بالوحدة العضوية للتصيدة وبتوضيح معالم التجربة في الشعر ، وبالصدق الواقعي والفني ، وبطرق التصوير وأصالة الشاعر . . مما كان مستقر قبل في تاريخ النقد العالمي ، ودعوا إليه مشكورين لدعم نهضتنا الأدبية .

ونبادر هنا بتقرير ما قد يغيب عن محضرون تفكيرهم في دائرة النقد العربي القديم لا يتجاوزونه ، فنذكر أن هذه الآراء التي نعرض لتاريخها هنا لنكشف عن قيمتها وأثرها ، قد نشأت في أصلها متفرقة في آداب مختلفة ، وتصارعت فيما بينها على مر العصور ، وأسفر هذا الصراع عن بقاء ما يفيد الفن والفكر منها ، فعمت الآداب العالمية على الأثر ، وتداولتها فيما بينها ، وتعاونت كلها على تثبيت دعائمها ، فأصبحت تيارات فنية عالمية ، ومورداً عاماً يمتاحه ذوو المواهب من مختلف الأمم ، وميراثاً مشتركاً للإنسانية جمعاء ، لا مظنة لما أخذ في الافادة منه . . فلسنا في تأثرنا بها بدعا في تاريخ الفن والنقد العالمي ، إذ التعاون العالمي في تاريخ الأدب والفن ، كالتعاون

العالمى فى تاريخ العلم ، كلاهما طريق لسكالم التراث القوى والنهضة به حرصاً على مسابرة ركب التقدم فى العالم . وهذا ما يتم فى جميع الآداب ضرورة لأنه من طبيعة الأشياء التى لا تتخلف ، سواء أراد ذلك دعاة التخلف أم لم يريدوا .

هذا : ونقصد بالشعر هنا الشعر الغنائى ، ونريد به شعر التجارب الصادقة . فلن نتعرض هنا للصورة الأدبية فى شعر المسرحيات أو الملاحم ، لأن الملاحم لم تعد ذات شأن فى الأدب العالمى الحديث ، ولأن المسرحيات أصبحت - كالقصة - تعالج ثراً فى الأعم الأغلب من حالاتها ؛ سواء فى أدبنا الحديث أم فى الآداب العالمية الأخرى . ولا يمت بكبير صلة لبحثنا بهذا تفصيل الأسباب العامة التى أدت إلى قصر مفهوم الشعر فى العصر الحديث على التجارب الشعرية الخارجية عن نطاق المسرحية أو القصة فى مفهومهما الفنى الحديث . غير أنه ينبغى أن نذكر مجملاً يتميز به مفهوم الشعر فى طبيعته الفنية العامة عن مفهوم القصة والمسرحية : فجال الشعر هو الشعور ؛ سواء أثار الشاعر هذا الشعور فى تجربة ذاتية محضة يكشف فيها عن جانب من جوانب النفس ، أم نفذ من خلال تجربته إلى مسألة من مسائل الكون أو مشكلة من مشكلات المجتمع تراءى من ثنايا شعره وإحساسه بإثارة الشعور والإحساس مقلعة فى الشعر على إثارة الفكر ، وذلك على النقيض من القصة أو المسرحية ، بإثارة الفكر من طبيعة العمل الفنى فهما قبل إثارة الشعور . وموقف القاص أو المسرحى مختلف عن موقف الشاعر . . فالشاعر قد يهتم بالحقائق الكونية أو الاجتماعية ، ويسكن من حيث صلهاها فى النفس فاذا تناول العالم الخارجى ، أو نظر فى بيئته نظرة شكوى أو تصويب ، فإن العالم وما فيه ومن فيه يتحولون لديه إلى حالة نفسية . ولا نقصد إلى القول بأن الشاعر يحصر همه فى نطاق « الذاتية » المحضة ، إذ أن مثل هذه الحالة لا تصور إلا إذا غاب الشاعر فى شعوره عن كل شئ حوله ، وهو فى هذه الحالة لن يكون على وعى يتمكن فيه من التعبير الشعرى ، ومن إثارة ما يريد من صور ، لأنه فى تعبيره يعتمد على الأشياء والحقائق والموضوعات التى تحيط به . والصور التى يثقلها فى شعره لها مصدرها من الطبيعة والوجود

من حوله ، ولها بذلك صبغة إنسانية عامة ؛ والشاعر يستمدّها من خارج نطاق ذاته .

وقد يحتوى الشعر على عنصر قصصى - وهذا العنصر القصصى قالب عام يتخلده الشاعر مجالا لتجربته ، وهو فيه أبعد ما يكون من الخضوع لقواعد القصة فى مفهومها الحديث - وقد توحى تجربة الشاعر باتخاذ موقف ذى أثر كبير من حيث دلالة الاجتماعية ، وفى هذا الموقف تتجلى صورته الشعرية قوية ترجم عن آمال واسعة ، أو تبين عن ضيق وقلق من شأنهما أن يتمخضا عن صراع بين الواقع الموجود والمستقبل المنشود . ولكن الشاعر فى ذلك كله يقتصر على عرض المسائل أو المشكلات فى صور تبين عن حالة نفسية ، ويكفيه فى هذه الصور أن يعبر عن ضيقه بالحالة أو هربه منها . وقد يكون لهذا الهرب معنى السخط والنفور ، مما قد يضئ على هذا الهرب صبغة إيجابية فى نتائجها ، ولكنها نفسية فى جوهرها ومنشأها .

أين هذا من موقف كتاب المسرحيات والقصص ؟ إن هؤلاء يثبتون أمام المسائل والحقائق ، يفسرون - بمواقف شخصياتهم الأدبية - دواعيها وطبيعتها . وعن طريق عرض المواقف وآراء شخصياتهم الأدبية فيها يحذرون أو يشيدون بما قد ينتج عنها . وأحكامهم فى قصصهم ومسرحياتهم أحكام موضوعية مبررة ، لا يصرحون بها ، ولكن تراءى من خلال المواقف والشخصيات ، مدعمة بما يشبه البراهين المنطقية ، من الحالات الاجتماعية وعوامل البيئة التى تتحرك فيها الشخصيات ، وصلات الشخصيات بمن سواهم فى مجتمعهم .

ويؤدى كل ذلك إلى خروج كتاب القصص والمسرحيات من حدود ذاتهم استجابة لطبيعة عملهم الفنى ، وعليهم لذلك أن يبرروا ويشرحوا - على نحو فنى - جوانب التجربة وما تحتوى عليه من أحداث وأن يفوضوا فى غمار مجتمعهم ومسائله . ولذا كان لنا أن نقول إن موقف القاص أو مؤلف المسرحية من المسائل التى يعالجها موقف تحليلي ، على حين يظل موقف الشاعر فى صورته تجميعياً أكثر منه تحليلياً .

وقد قلنا إن الشاعر يثير في تجربته الشعور من وراء عرض الحالة النفسية ، وذلك بالوسائل الفنية في الصور والصياغة . ولا يستلزم ذلك أن يكون الشاعر في عمله الفني ثائر الشعور ، بل إن قوة الانفعال وثورة الشعور لا يتيسر معها إنتاج فني ذو قيمة ، فلا بد من فترة تهدأ فيها المشاعر ، لتختمر الأفكار التي يؤلفها الشاعر عن طريق تأمله في تجربته . فالتعبير الفني أبعد ما يكون عن الاستسلام للمشاعر والخواطر استسلاماً قد يدفع الشاعر إلى التعبيرات المباشرة أو الجري وراء الصور التقليدية مما يضر بالأصالة . فلا بد من السيطرة على الحالة الفنية وإخضاعها للعمل الفني ، بحيث يتوافر للشاعر في شعره - إلى جانب الإحساس والدوق الفني - الصبر على بذل الجهد الفني ، وصدق العزم على مراوضة المعاني وصياغة الصور التي ترأسل بها المشاعر . وهذه المشاعر ، بدورها ، طريق بث أفكار تتمكن من النفس بوساطة الصور الشعرية وموسيقا الشعر ، على أن توحى هذه الصور بالأفكار والمشاعر ولا تدل صراحة عليها . ففوة الشعر تتمثل في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور ، لا في التصريح بالأفكار مجردة ولا في المبالغة في وصفها . ومدار الإيحاء على التعبير عن التجربة ودقائقها ، لا على تسمية ما تولده في النفس من عواطف ، بل إن هذه التسمية تضعف من قيمة الشعر الفنية ، لأنها تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجريد منها إلى التصوير والتخصيص . فالشعر يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعوراً يتجاوب هو معه ، فيندفع إلى الكشف فنياً عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور في لغة هي صور إيحائية لا صور مباشرة ، كما سيتضح ذلك حين نتكلم عن الإيحاء وطرقه في مقالاتنا هذه . والصور الفنية على هذا النحو تقوم في الشعر بدور الإقناع والتبرير ، وهو ما يقابل الإقناع الفني بعرض الحالات والمواقف وتبريرها موضوعياً في القصص والمسرحيات التي هي بمثابة صور كلية موحية بدورها على طريقها الفنية الخاصة بها . ومن ثم كانت للصور في الشعر أهمية خاصة تحاول هنا أن نجلو تاريخها وأثرها .

ونرى - قبل أن نشرح موقف المذاهب الأدبية الكبرى من الخيال والصورة - أن نبين طبيعة الصورة في ذاتها ، محاولين قدر الطاقة ألا نترسل في دراسات فلسفية أو نفسية قد تبعد بنا عن طبيعة هذه الدراسات الأدبية ، وإن كان لابد لنا أن نورد القدر الضروري الذي لا غنى عنه في هذه الدراسة لأنه أساسها النظرى .

فاذا نظرت إلى وردة من الورود في شكلها وأوراقها وألوانها الخاصة بها ، وتأملت فيها أمانى ، فأنا بصدد شئ من الأشياء خارج عن حدود ذاتى ، مستقل في وجوده عني ، يفرض نفسه بمقوماته الخاصة به على الوعى الإنسانى ، بحيث لا أستطيع أن أتحكم فيه بهذا الوعى إيجاباً أو إعداماً . وليس لى دخل فى تغيير شئ من مقوماته لأنها خارجة عن نطاق وعيى التلقائى ، وإن كانت هذه المقومات بمثابة امتداد للذاتى فى حال النظر والتأمل من حيث أنها موضوع الوعى فى وقت من الأوقات . فالوردة هنا أتاُمَلها ، وهى شئ من الأشياء تجاه الوعى التلقائى الذى يتخذ منها موضوعاً له ، ويخضع لها ، ليتعرف على خصائصها ومقوماتها . ولكن إذا أدت وجهى عن هذه الوردة إلى شئ آخر : شجرة أو نهر مثلاً ، فغابت الوردة بذلك عن نظرى ، فأنى أظل على يقين أنها لم تصر فى عداد الأشياء المعدومة بتحول ناظرى عنها ، فهى لازالت موجودة لم تفقد وجودها ، ولكنها لم تعد تشغل وعيى . فاذا أثرتها - بعد ذلك - دون أن أنظر إليها ، فأنى أتمثلها بخصائصها التى هى لها حين كانت أمانى . وهذا الذى أتمثله منها - دون نظر إليها - هو صورتها . وهذه الصورة تشغل وعيى الآن ، كما كانت الوردة نفسها تشغله منذ قليل حين كنت أتاُمَل فيها . ولكن وجود الوردة أمانى فى حالة نظرى إليها هو وجود شئ من الأشياء ، ووجودها - حين أتمثلها فى حال غيابها عن ناظرى - هو وجود صورة هذا الشئ . وكلا الوجودين لا يتميز عن الآخر فى جوهره ، فالمقومات والشكل والوضع تظل فى وعيى هى لا تتغير فى الحالين . وعلى الرغم من ذلك يتيسر لكل امرئ أن يفرق بين الوجودين فى نوعهما ، فلا يخلط كليهما بالآخر ، وإن بدا من الصعب لدى كثير تحديد الفرق بين نوعى الوجود للوردة فى حال مثولها وفى حال تمثيلها . فوجودها صورة أقل فى

مرتبة الوجود من رؤيتها شيئاً ماثلاً أمام النظر ؛ ولكن وجودها صورة يحتاج إلى جهد ذهني أكثر من الجهد في النظر إليها . ووجودها صورة يتعلق بوعي وحده ، وأنا فيه أكثر إيجابية ؛ ثم إن وجودها صورة يستتبع أني لا أراها ، فهي غائبة عني ، أو في حكم المعلوم بالنسبة لي ؛ وهي في الصورة ملك لوعي أتحكم فيها ، فأستطيع أن أنميا أو أطورها أو أغير وضعها دون أن يمس ذلك وجودها الخارجى في شئ ، وأستطيع كذلك أن أنظمها في سلك صور أخرى من جنسها أو غير جنسها لعلاقة من العلاقات إرادياً لغاية خاصة .

وفي هذه العملية الذهنية تصبح الصورة ملصكا لعالم الفكر ، بعد أن كانت شيئاً من الأشياء . وعلى حسب النظرة إلى الصورة في علاقتها بالشئ من جهة ، وبالفكر من جهة أخرى ، تنوعت النظرة إليها في الفلسفات والمذاهب الكبرى الأدبية ، مما كان ذا أثر كبير في نهضة الشعر أو ركود ربحه في هذه المذاهب . وذلك للارتباط الوثيق في تلك الآداب بين الأدب والتيارات الفكرية السائدة في العصر من جهة ، ثم حاجات الجمهور الموجه إليه ذلك الأدب من جهة أخرى . وهذه حقيقة لا نحل من تكرارها ، وهي ذات أثر خصب في نهضة الأدب ومشاركته في الاتجاهات الانسانية للعصر الذي ينتجه . ولهذا لم تكن هذه المذاهب الأدبية مما تفرض فرضاً على عصورها ، بل كانت استجابة للحاجات الفكرية والاجتماعية معا : ونحن نفيد من هذه الدراسة — إلى جانب الكشف عن مصادر تيارات النقد العالمى على منهج علمى — أننا نضع نصب أعيننا أثر ما يكون من إحكام الصلة بين أدبنا في طبيعته الفنية وبين حاجاتنا الفكرية والاجتماعية التي يعد الأدب استجابة وتوجيها لها في وقت معاً .

ولم يكن للخيال وفلسفته أثر كبير في الأدب قبل الرومانتيكيين ، على الرغم من دراسة أرسطو للغة ووظيفتها ، والذاكرة وعملها ، ووجوه البلاغة وقيمتها العامة ، وعلى الرغم من عناية العرب بدراسة وجوه البلاغة ، ويتحديدهم قيم عمود الشعر ، ومقياس براعة الشعراء على حسبه ، متأثرين في بعض ذلك بأرسطو على حسب تأويلهم إياه مما يترأى في حديثهم في

الاستعارة وفي التخيل وتشبيه التمثيل والمعاظلة وما إليها . ويظهر في كل ذلك ميلهم إلى القصد في المحاز ، وبيان أن غايته هي الحقيقة ، ثم الكشف عن صور الحجج العقلية وعلاقاتها المنطقية ، وهذا وجه شبه يجمع بين قداي نقاد العرب والكلاسيكيين لتأثرهما كليهما بأرسطو مع تأويل بعضوا به قليلا أو كثيرا من أصله .

ومع ذلك نرى أن نوجز القول في آراء الكلاسيكيين في الخيال والصورة ووظيفة اللغة تجاههما ، وما كان لذلك من أثر في الشعر ، لأن المذهب الكلاسيكي هو المذهب الذي قامت الرومانتيكية على أنقاضه .

ولقد عني الكلاسيكيون بدراسة المعرفة في حيلها ، وفيها تعرضوا للصورة وعلاقتها بالشئ من جهة ، ثم بالفكر من جهة ثانية . والصورة عندهم شئ مادي - وفي هذا خلط منهم بين الوعي المتعلق بالصورة والوعي بالشئ . وقد أشرنا إلى الفرق بينهما فيما سبق . والصورة مادية عندهم لأنها نتاج تأثير الأشياء الخارجية على حواسنا . فالانطباعات المادية التي تنتج في الدهن عن طريق الحواس هي سبب الوعي . وتبدو تلك الانطباعات بمثابة علامات تثير في النفس بعض المشاعر ، وليست هذه المشاعر سوى فرصة لتكوين الأفكار بوساطة الذاكرة وتداعي المعاني . ولكن الأفكار نفسها طبيعية فينا وليس مصدرها المباشر هو الصورة ، بل الإدراك ؛ لأن الصورة مادية . وعالم الأفكار عندهم متميز كل التميز عن عالم المادة . فالخيال - وهو المعرفة عن طريق الصور - يتميز في جوهره عن الإدراك . ذلك أن الخيال يمثل نوعاً من المعرفة في أدنى درجاتها ، وليست الصورة التي تنتج عنه سوى فكرة مضطربة ، لا يمكن أن تؤدي بذاتها إلى الفكرة الصحيحة . فعالم الخيال هو عالم المعارف الزائفة الناقصة . حقاً يمكن أن ينتقل المرء من الصورة إلى الفكرة الصحيحة ، بالترقي في اكتناه عدة صور بعد جمعها وتنظيمها واستخلاص الفكرة من مجموعها ، ولكن ذلك لا يكون إلا بالإدراك ، وهو أرق من الخيال ؛ وهو وحده خاصة الإنسان . وعالم الخيال آلي تداعي فيه الصور بطريق آلي ؛ أما حقائق العقل فينبها روابط ضرورية ، وهذه الحقائق وحدها هي الواضحة المتميزة المعتمدة بها . وللإفادة من المشاعر التي تولدها فينا

الصورة الخيالية ، لا يبد من السور عن مستوى الحواس ، والاعتماد على قوة الإدراك لتتضح الأفكار . وفي عملية الإدراك يرجع المرء إلى قائمة من الأفكار المدركة بعيدة كل البعد من الانطباعات الحسية التي تولدها فينا الصورة في بادئ الأمر .

وفي هذه الفلسفة العقلية يتضاد عالم الخيال والصور مع عالم الحقيقة والعقل . فليست الصور المادية طريقاً للفكرة . فالفكرة هي ما يدركه العقل مباشرة ، وقيمة اللغة تنحصر في دلالتها على الأفكار لا على الصورة . يقول ديكرت : « وإنما تكتسب الكلمات صفاتها العامة الإنسانية بدلالاتها على الأفكار ، لا بد لالتها على الصور » . ويخلص باسكال من الصور التي تعلق بالكلمات فتضل المرء عن الحقيقة . وعنده أن هذه الصور تأتي من دلالات الكلمات والعبارات المجازية ، أو من المعاني التي تدل دلالة تبعية عليها الكلمات والعبارات بسبب جرمها وموسيقاها ، حين تثير في النفس انفعالات خاصة ليست من طبيعة الكلمات في أصل وضعها . ولن نستطيع أن نصل إلى الحقيقة إلا بتطهير الكلمات من هذه المعاني الثانوية التي تضيفها الخيلة . فلسنا في حاجة إلى الصور والمجازات إلا بقدر ضئيل ، وفي قصد ، في سبيل تحريك النفس وإثارتها للتعرف على الحقيقة .

وعند الكلاسيكيين أن الخيال يجب أن يظل تحت وصاية العقل ، لأن الخيال في ذاته « غريزة عمياء » ، وهو « قسمة مشتركة بين الإنسان والحيوان » ولذا أشادوا بسلطان العقل في أجناس الأدب جميعاً ، ومنها الشعر الغنائي . وقد سجل الشاعر « بوالو » هذه القاعدة فيما يحمله من قواعد الكلاسيكيين حين قال : « فلتحبوا دائماً العقل . ولتستمد دائماً مؤلفاتكم منه وحده كل ما لها من رونق وقيمة » .

ويقول « لا برويير » La Bruyère « الكلاسيكي الفرنسي :
« يجب ألا تحتوي أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال ، لأنه لا ينتج غالباً إلا أفكاراً باطلة صيائية ، لا تصلح من شأننا ، ولا جدوى منها في صواب الرأي . ويجب أن تصلح أفكارنا عن اللوق السليم والعقل الراجح ، وأن تكون أثرًا لنفاذ البصيرة » .

وقد كان تقديم العقل ووضع الخيال تحت وصايته عند الكلاسيكيين صدى لتأثرهم بأرسطو بالشرح الكلاسيكيين قبل أن يكون أثرًا من آثار الفلسفة العقلية . وقد استقرت القاعدة وعظم خطرهما بسبب هذه الفلسفة . ولكن العقل في النقد الأدبي الكلاسيكي لم يكن له على وجه الدقة نفس المعنى الذي كان له عند ديكارت وتلامذته . فلم يسلك النقاد الكلاسيكيون في الأدب مسلك ديكارت ، فليدعوا باسم العقل إلى القضاء على الأفكار السابقة قبل بناء فكرة جديدة ، على نحو ما فعل ديكارت في منهجه في الشك ، بل إنهم اتخلوا من العقل وسيلة لاتباع السائد المألوف الذي يقره جمهورهم . وعلى حد تعبير أحد الكتاب : « كان العقل يملك ولكن أرسطو هو الذي كان يحكم » . وهم يعارضون العقل بالخيال ، وبالذوق الفردي ، وبمهاجمة السائد المألوف من العادات والتقاليد وقواعد الفن الموروثة .

ففي الشعر الكلاسيكي يتجلى القصد في الصور ، ومساريتها للمستقر الثابت من النظم والعادات ، فخبر الكتب عندهم هو ما يقرأ فيها كل إنسان أفكاره ، حتى كأنه يعرفها سلفاً على حد تعبير باسكال . فالحقيقة التي ينشدها الكلاسيكي هي التي تواضع عليها الجمهور وهم الصفوة السائدة ، وفي هذا يقول « بوالو » :

« لا شيء أجمل من الحقيقة ، وهي وحدها أهل لأن تحب ، ويجب أن تسيطر في كل شيء ، حتى في الخرافات حيث لا يقصد بما في الخيال من براعة إلا لجلاء الحقيقة أمام العيون » . فيجب أن تمر كل الصور والعبارات في مصفاة العقل - في معناه السابق - حتى تخرج مقبولة لا تفجأ الجمهور ولا تمس ما استقر لديه .

يحكي الكاتب الناقد الكلاسيكي « بوهور » « Bouhours » على لسان شخصية من شخصياته الأدبية « أرسط » أنه يقول لصاحبه الذي استسلم لأحلامه مصوراً منظر البحر أمامه : « إن هذا الحلم الذي استسلمت إليه كان جلد معقول » .

وقد كان الأدب الكلاسيكي خصباً في الشعر الموضوعي ، شعر المسرحيات حيث كانوا يحتلون حلو أرسطو في نقده على حسب ما فهموه منه مهتدين في (م ٥ - دراسات ونماذج)

هذا الفهم بالشرح الايطاليين ، وحيث كانوا يضعون النماذج اليونانية والرومانية نصب أعينهم في خلقهم الأدبي ، فنضج التحليل النفسى في شخصيات مسرحياتهم وذلك لاتساع آفاقهم في هذه الناحية ، وخروجهم من نطاق أدبهم إلى الأدب والنقد العالميين لعصرهم .

ولكن الدعوة إلى العقل والتهوين من شأن الخيال على نحو ما شرحنا كانا خطراً على الشعر الغنائى ، وهو موضوع دراستنا هنا ، فنضب فيه الخيال وتوالت صورته على جلاء المعانى المطروقة . وقد حدا ذلك ببعضهم وهو « سانت ايفريمون » إلى التهوين من شأن الشعر نفسه وتهجينه باسم العقل لأن الفكرة الواضحة في النثر مفضلة على التصوير الخيالى الذى مجاله الشعر وقد هجا هذا الناقد هو ميروس والشعراء الأقلبيين ، وبهذا هزل شأن الشعر في الأدب الفرنسى ، وظلت الحال كذلك حتى العصر الرومانتيكى . فكانت المعانى تسار المألوف ، وتنظم في سلك العقل ، ويضوئ فيها الخيال الفردى ، والاعتماد على الصور الذاتية . بل إن الشعر الغنائى نفسه كان قليلاً في العصر الكلاسيكى إذا قيس بالشعر الموضوعى في المسرحيات ، استجابة منهم للدعوة إلى العقل والتهوين من شأن الصور الخيالية على نحو ما شرحنا .. كما كانت موضوعات هذا الشعر نفسه في مجلتها مطروقة مألوقة تقليدية : من تغزية أو مقطوعات غزلية ، أو أشعار دينية أو مدح أو رثاء : أو وصف بعض مناظر الطبيعة وفصولها ، والنوع الأخير أقل الأشعار الغنائية حظاً في الأدب الفرنسى الكلاسيكى .

ويلحظ القارئ وجوه شبه بين هذه الموضوعات وكثير من موضوعات الشعر العربى القديم . ولا نقصد بحال أن نصف الشعر العربى القديم بأنه كلاسيكى ، فلم يكن في الأدب العربى مذاهب أدبية تقابل المذاهب التى نشير إليها هنا . . وطبعاً لا نقصد كذلك إلى القول بأن هناك تأثيراً متبادلاً بين الأدبين العربى والأوروبى في تلك العصور . ولكن وجوه الشبه في بعض الموضوعات ، وفي كثير من المعانى في الأدب الكلاسيكى وأدبنا

العربي ، ترجع إلى أن العصر الكلاسيكي يشبه عصور شعرنا القديم في أنه كان يمثل الاستقرار . فكان للنظم والتقاليد والعادات سلطان تقليدي ظهر أثره في قواعد النقد التقليدية الكلاسيكية ، وهو نظير ما كان سائداً في الشعر العربي القديم والنقد كذلك من حيث اتخاذها الشعر الجاهلي نموذجاً لها على مر العصور . ويفهم كل من له إحاطة بالنقد العربي أنه ، في اتجاهه العام ، يحتوى ضمناً على شبه اتفاق على اتباع محاكاة الأقدمين ، وهو ما يقابل نظرية محاكاة الأقدمين في الكلاسيكية ، وهي نظرية دعا إليها كتاب عصر النهضة والشرح الإيطاليون ، ثم استقرت في العصر الكلاسيكي ، على منهج وقواعد نكتفي هنا بالإشارة إليها . ولكن محاكاة الأقدمين عند الكلاسيكيين كانت تعني محاكاة اليونان أو الرومان أو التابعين من الإيطاليين . ومنذ عصر النهضة حذر أصحاب نظرية محاكاة الأقدمين من تقليد الكتاب من نفس اللغة لسابقيهم من أمهم ، وبينوا ضرر ذلك وأفاضوا فيه . فكان تقليد الكلاسيكيين أرحب أفقا وأخصب أثراً في شعر المسرحيات والملاحم ، ولكنه لم يأت بثمار ذات شأن فيما يخص الشعر الغنائي .

هذا موجز لما نرى من أسباب بعض وجوه الشبه بين موضوعات الشعر الغنائي الكلاسيكي في الأدب الأوروبي ونظيرتها في الشعر العربي القديم . على أنا لا ننفي بذلك أن هناك وجوه فروق كثيرة سنشير إليها في دراستنا للمذاهب التي تلت الكلاسيكية . وفي كل ما ذكرنا ونذكر إنما نتبع الأهم الأغلب من الحالات والتيارات ، ليتيسر لنا الحكم العام على آداب عصور بأكملها ، وبهنا من بيان هذه التيارات العامة في الآداب الكشف عن اتجاهات النقد العامة العالمية فيها وأثرها ، كما قلنا في صدر هذا الباب .

ونورد هنا شاهداً للشعر الكلاسيكي الغنائي . . بعض أبيات من قصيدة الشاعر الكلاسيكي «ماليرب» F. De Malherbe يعزى بها صديقه «دي برييه» في موت ابنته الصغيرة :

«أى دي برييه أيتى إذن أملك خالداً ، يوسوس به الحب الأبوى إلى نفسك ، فلا يزال يزاد ؟ ! أو تكون كارثة ابنتك بزولها في اللحد -

والموت هو المصير العام - بمثابة متاهة يفضل فيها رسلك ، ولا يثوب ؟ أ
أدري أى مفاتن كانت تحفل بها طفولتها ، ولا أريد أن أهون من شأنها ،
أيها الصديق المصاب ، حين أحاول أن أقوم بالعزاء . ولكنها كانت من
هذا العالم حيث تلقى أجمل الأشياء أسوأ المصير . ووردة كانت ، فكان لها
عمر الوردة فترة صباح . ثم هبك نلت مؤثلك فعمرت ، ولم تفارق العيش
إلا بعد أن ابيض منها الرأس ، فأى مصير آخر كانت متلقاه ؟ - أتخسب
أنها فى عالم السماء كانت ستحظى بترحاب أعظم لو علاها الكبير ؟ أو كان
سيخف شعورها بوطأة تراب القبر وزحف دود الكفن ؟ . . . لا تجهد ،
إذن ، فيما لا جدوى له من نواح ، واستسلم للمصير ، وهم بالطيف طيفا
ومن الرماد الخائب أطفى "جنوة الذكرى . . ."

ولنفس الشاعر من قصيدة يمدح بها الملك ، وهو نظير شعر المناسبات فى
أدبنا :

« . . إن الرهبة من ذكره ردت مدنتنا حصينة ، فلم تعد أسوارها
وأبوابها فى حاجة إلى حراسة . ولن يسهر الحراس على قبة قلاعها ، وسيجد
الحديد فى فلاحه الأرض مجالا أفضل للعمل . والشعب الذى يرعد من أهوال
الحرب ، لن يسمع بعد من دقات الطبول سوى دقوف الرقص . إن هذا
الملك حرب على الرذائل فى عصر سادت فيه : من بلادة التعطل أو رخاوة
الملذات التى سارت بنا إلى أبعد المخاطر . وستعود الفضائل متوجة بالنصر ،
وعطاياها العادلة يمنحها فؤاد المواهب ، فتبعث الفنون زاهرة زاهية . . . أيها
الملك ، لقد أعدت إلينا سعيد مقاديرنا ، ولن نرى ، بعد : تلك السنين
الشرسة التى لم يجن منها أسعد الناس سوى الدموع ، وستعم كل الحيرات
الأسر ، وحصاد حقولنا سيجهد المناجل ، وستتجاوز الثمار ما تبشر به
الزهور . »

وفى صور الشعر السابقة يظهر الطابع الكلاسيكى للشعر الغنائى ، فى

موضوعات المسألة ، ومعانيه العقلية، وخياله المتحفظ الضئيل الذي يترأى
في قصده .

وقد تبدلت حال الشعر الغنائي وصوره بعد العصر الكلاسيكي ، نتيجة
لعتاة الرومانتيكيين ومن وليهم بالخيال وقيمته ، وأثر مايولده في النفس من
صور . ونرجو أن تتناول دراسة الصورة في هذه المذاهب ، في الفصول
القادمة .

فلسفة الصورة في شعر الرومانتيكيين

رأينا كيف كانت الصورة عند الكلاسيكيين تابعة لنظريتهم في المعرفة وكانت تمثل لديهم الدرجة الدنيا للمعرفة ، إذ يستعين بها الإدراك ابتداء عن طريق التداخي ، ولكنه لا يلبث أن يتجاوزها إلى درجة المعرفة العليا الممثلة في الأفكار التجريدية . والإدراك قوة تجريدية مستقلة عن صور الحس ، وهو خاصة العقل : ولذا هوتوا من شأن الخيال والصورة .

وفي أوائل القرن الثامن عشر خطا لا يئتمز (١٦٤٦ - ١٧١٦) ومن سار على نهجه من فلاسفة الكاثوليكين خطوة جديدة في إدراك الصورة ، فعلى الرغم من أنهم ظلوا يرونها وليدة قوى الحس ، وأن الإدراك أسمى منها لأنه خاصة العقل ، فإنهم مع ذلك أولوا الصورة أهمية خاصة ، إذ الصورة للفكرة كالجسم من الروح ، والإنسان - كما قال أرسطو - روح مرتبطة أوثق رباط بالجسم ، ولا وجود لها بدونه ، وكذلك الفكرة ، لا وجود لها بدون أشياء محسومة تتعلق بها ، وهي الصور التي ينظمها العقل بالتداعي . وهؤلاء على وفاق مع الكلاسيكيين الخالص في أن الصورة أضعف من الإدراك ، ولكنهم يرون أن من صفات الإنسان أن يتوقف كل كمال فيه على ضعف ، فلا وجود لفكرة بدون صورة ، كما لا وجود لروح بدون جسم .

ويمكن أن تكون لهذه الفكرة نواة في فلسفة أرسطو ، حين قرر أن الإنسان لا يمكنه أن يفهم شيئاً أو يستفيد علماً إذا لم يحس ، ولا يستطيع أن يزاول نشاطه الذهني دون عون من الخيال أو الوهم (١) .

ولكن لا يئتمز ومن ساروا على نهجه لا يحصرون الخيال في دائرة

الأفكار الواضحة المتميزة كما هي الحال عند « ديكارت » ، والكلاسيكيين حملة ، وإنما يرون الجمال في الأفكار الحلية المتصلة بمدرجات الحواس ، أى في الصور .

ومن ثم بدأ تحول عجيب في موقف الفلاسفة ونقاد الأدب من الصورة ومن الاستيطان الدائى . فالفكرة ليس لها وجود حقيقى يظفر به وعى المرء مباشرة ، والتأمل النفسى هو الذى يولد الصورة ، وهى الدلالة المحسوسة على الفكرة ، وهى وحدها مظهر الجمال (١) . وفى هذا التحول تغير معيار الصورة فبعد أن كان الكلاسيكيون انخلص يجعلون المشاعر النفسية خاضعة فى الفن لقواعد الفكر ، ويخضعون بذلك العبقريّة للصنعة ، والخيال للعقل ، اتجه الفلاسفة فى القرن الثامن عشر - وخاصة فى النصف الثانى منه - إلى الاعتداد بالصور التى تكشف عن خواطر الشاعر ومشاعره . لأنها مظهر الجمال فى التصوير الفنى . وبذلك تها « للاتجاه الرومانتيكى أن ينهض ويستقر على أنقاض الكلاسيكية .

ولم يتم هذا النصر للرومانتيكية بين عشية وضحاها لأنه كان نتيجة تمخضت عنها جهود الفلاسفة والنقاد قرابة قرن من الزمان ، فيه تطورت الأسس الجمالية للفن والمعايير العامة لنقد الشعر ، كما تغير مفهوم الشعر نفسه ، وتبع ذلك اعتبارات فنية واجتماعية فى الصورة الأدبية ، حققت بها الرومانتيكية ثورة فى الشعر العالمى كله . ولا بد أن نوجز القول فى بيان هذه الجهود الفلسفية والفنية التى بها تم التحول من وجهة النظر الكلاسيكية إلى الاتجاه الثورى الرومانتيكى ، وهى تمس ثلاث مسائل : قيمة نظرية المحاكاة وعلاقتها بأصالة الفنان أو الشاعر ، ثم مكانة الشعر ومفهومه فى ضوء تأويل نظرية المحاكاة أو إهمالها ، ثم تغير النظرة إلى الخيال ووظيفته فى توليد الصورة نتيجة لذلك ، كى نسوق بعد ذلك مجمل المبادئ الفنية فى خلق الصورة فى شعر الرومانتيكيين ونقادهم .

* * *

معلوم أن أرسطو لم يلق بالأشعر الغنائى ، ولم يعتد بسوى الشعر الموضوعى شعر المسرحيات والملاحم ، ورسالة الشاعر عنده هى تمثيل الأحداث الخارجية والأشخاص . فالشاعر لا يكون شاعراً بفخامة العبارة أو صياغة الصور . ولكن ببراعته فى رسم سير الأحداث وتطورها ، وإحكام حلقات الحكاية ، بحيث يستتبع بعضها بعضاً . وقد وضع أرسطو لذلك ما وضع من نظريات : نظرية المحاكاة ، والوحدة العضوية ، والتطهير . وقد نشأ الشعر - فيما يرى أرسطو - عن غريزة المحاكاة : أى محاكاة المرء لما يحيط به مما هو خارج عن نطاق ذاته ، وهذه الغريزة أصيلة فى الإنسان منذ الطفولة ، وبها يتعلم الطفل اللغة ، ويندمج فى عالمه أول عهده به ، وبها يخلق الشاعر الأحداث والحكايات فى مسرحيته محاكاة للعالم الخارجى . . والحكاية عنده هى « مبدأ المأساة وروحها » . ويربط أرسطو بين الأفعال فى الحكاية والأخلاق فيها ، « لأن الشعراء يحاكون أفعالا أصحابها بالضرورة إما أخيار وأما أشرار » . والحكاية المحكمة فنيا تكشف ضرورة عن خلق أصحابها ، والوقوف على الخلق على هذا النحو يحرك الإرادة إلى العمل ، ويشير عاطفتى الخوف والرحمة اللذين يؤديان إلى التطهير من الانفعالات الضارة . ومن أجل هذا كانت الأفعال فى الحكاية هى الغاية من المأساة . والغاية فى كل شئ أهم ما فيه (١) .

ولهذا يرى أرسطو أن الشاعر صانع حكايات وأفعال قبل أن يكون صانع أشعار أو صور . وهذه الآراء تأثر الكلاسيكيون بأبلغ تأثر ، فرفعوا من شأن الشعر الموضوعى ، وجعلوا الغاية منه خلقية عملية ، وأقلوا من الشعر الغنائى وهونوا من شأنه ، وكرهوا فيه الإغراق فى الخيال .

وقد ثار عليهم فلاسفة علم الجمال ونقاد الأدب ممن مهدوا للرومانتيكية . أو انضموا تحت لوائها ، فتمرضت نظرية محاكاة أرسطو لاعتراضات كثيرة : فهم الفيلسوف الفرنسى « ديلرو » (١٧١٣ - ١٧٨٤) ، كان يرى أن الفنان خالق لا يحاكي الطبيعة ، ولكنه يحاكي مايجرى فى دخیلة نفسه ، وما يخلقه لا وجود له فى الطبيعة مجتمعاً فى الصورة التى صورها . والفن يحمل

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥١ ، ٢٧ - ٢٢ وكذا الفصل السادس منه .

الطبيعة ، وكأنه يضرب المثل كى تحاكيه الطبيعة ولا يحاكيها . ثم إن عمل الفنان يتوقف على الخيال والشعور ، كما يقول « ديلر » : لا أقصد إلى أن الطبيعة ليست فيها آيات جلال وروعة ، ولكنى أعتقد أنه إذا وجد من هو جدير حقاً بالوقوف عليها . فهو ذلك الذى يشعر بها فى نفسه عن طريق خياله وعبقريته .

وقد نرى هذه الأفكار سواء (١) من تلوه ، فقسّموا المحاكاة إلى قسمين : محاكاة خارجية للأحداث والأشخاص على نحو ما رأى أرسطو ، ومحاكاة داخلية للعواطف والمشاعر . والأولى موضوع المسرحيات والملاحم ، وهى أدنى درجة ، لأنها لا تنبع من نفس الشاعر ، والثانية موضوع الشعر الغنائى ، وهو الشعر الحق ، لأصالتها فى ذات الفنان . وأنخص خصائص الشعر موسيقاه وصوره . ولا يتوافر لها الكمال إلا إذا صدرت عن ذات الشاعر . والشعر الغنائى لا يعتمد على الحدث والفعل ، ولكن على الخيال والصورة .

وليس الشعر فى نشأته مدينا بشئ للمحاكاة الخارجية كما فهمها أرسطو ، ولكن للمحاكاة الذاتية والعواطف المشبوبة ، حين يشعر المرء بحاجته إلى التعبير عما يجيش بذات نفسه . ولذا كانت أقوى الأشعار وأقدمها هى ما قيلت فى مدح الآلهة ثمرة للشعور الدينى . وحتى الشعر الدرامى نفسه الذى هو فى طبيعته خاضع للمحاكاة الخارجية يرجع فى نشأته إلى الأغاني الدينية التى كانت تنظم فى مدح « باخوس » أو « ديونيسوس » إله الخمر عند اليونان . فالشعر فى نشأته تاريخياً ، وفى جوهره فنياً ، لا يكون شعراً إلا بما يحتوى عليه من عناصر غنائية ذاتية تعتمد أول ما تعتمد على الصور ، وفى هذا الاتجاه انتقل الشعر من اعتماده على الحدث إلى اعتماده على الصور ، (٢) ولم يعد الشاعر صانع حكايات كما قال أرسطو ؛ وإنما أصبح الشاعر هو صانع الصور . ولغة الخيال والصور تفضل فى الشعر لغة العقل .

(١) منهم : William Jones, Lowth

(٢) هذا ما يشرحه :

Bishop Robert Lowth : Lectures on the Hebrew Poetry, 11, chap XIV, XVII

يقول « لوث » في مطالعته التي نشرها عام ١٧٥٣ : « لغة العقل باردة معتدلة ، أقرب إلى الدنو منها إلى السمو ، وهي ثمرة الفطنة والنظام ، وهما الأول في الوضوح ، خوفاً من أن يغمض فيها شيء أو يختلط بسواه . أما لغة العواطف فهي مختلفة كل الاختلاف ، ففيها تنطلق التصورات في مجراها العارم ، تكشف عن الصراع التقيي ؛ وتشرق عاطفة جارفة ، فتوقع في أسرها (دون قياس أو دراسة) كل ماهو حي قوى عصبي المراس . وموجز القول أن العقل يتكلم حرفياً ، والعاطفة تتحدث شعرياً » .

ونتيجة لهذه الدعوات وأمثالها ضعف شأن المدح التقليدي ، وهان الشعر الخلقى والتعليمي ، وصمت مكانة الشعر الغنائي على حساب الشعر الموضوعي . ونذكر من هؤلاء النقاد الناقد الألماني « هرذر » الذي يقول : « الشعر الغنائي هو أتم تعبير عن الانفعال أو عن التصور في أعلى درجات إيقاعه اللغوي » . والشاعر - عند هرذر - لا يقلد الطبيعة ، لأنه هو نفسه خالق آخر يعتمد في خلقه على الصور . وقد كانت الكلمات عند الإنسان الفطري صورة للأفكار وأساساً للنظم الإنسانية ، إذ كانت الكلمات - مثل الأشياء - صوراً ذات معان ترمز للألوهية أو لقوى الطبيعة . وفي عهود الإنسانية الأولى تضافرت هذه الصور على خلق الأساطير والنظم الفطرية . وهذا هو عهد الشعر الخلق توافر فيه للكلمات أقصى ما بلغت من سلطان في التصوير (١) . ولكن الكلمات فقدت هذه القوة التصويرية في عهد العقل والتجريد والتقدم الآلي ؛ فماتت الخيال ، على أن الأمل لا يزال قويا في دعم نهضة نفسية روحية في المستقبل ، وهذا هو الأمل في الشعر الغنائي الذي يعتمد على بعث القوى التصويرية في الكلمات . ويرى « فريدرش شليجل » من نقاد الرومانتيكيين الألمان (١٧٧٢ - ١٨٢٩) ، أن الشعر بما يحوي من صور هو الأصل الحي الخالد للغة ، وهو طريق تقدم الإنسانية إلى السكمال . وإذا كانت الصور في العهود الفطرية ذات قوة كبيرة لاعتمادها على الأساطير ، فإنه يمكن أن

(١) في الحقيقة يتبع هرذر في ذلك الفيلسوف الإيطالي فيكو Vico (١٦٦٨ - ١٧٤٤) في كتابه : العلم الجديد Scienza Nuova

نخلق لنا في عهودنا الحديثة صوراً ذات سلطان لا يقل عن تلك الأساطير ،
إذا اقتبسنا هذه الصور من المثل الإنسانية الحية التي تمخضت عنها الفلسفة
أو العلوم الطبيعية ؛ بل يذهب « فريدرش شليجل » إلى أبعد من ذلك حين
يرى نشدان هذه الصور في تجسيم قوى الطبيعة وتقديسها . فقد كانت الأفكار
صوراً للآلوهية في عهود الوثنية الأولى ، ولم يضعف سلطان هذه الصور
حين انتقلت من دلائلها على الآلوهية إلى الرمز لقوى الطبيعة نفسها . فالقوى
التشكيلية للحديد بالنار كان يمثلها « فولكانس » إله النار والحديد عند
الرومان ، ومبدأ اللاشكل الذي يتصف به الماء فكان مصوراً في « نيتونس »
إله الماء . والشعر في هذا المعنى طريق التوفيق بين ألوان الصراع النفسي حين
يحتدم بين المرء وما يحيط به ومن يحيط به ، وهو يتصل بأقدس ما في النفس
من قوى اللا شعور . ويرى الشاعر الألماني الرومانتيكي « نوقاليس » أن الشعر
في تعبيره عن دقائق النفس يتجاوز المعلوم إلى المجهول ، والواضح إلى المستتر
والثابت إلى العرضي ، فهو ينقل إلى تصوير مالا يستطيع تصويره ، وإلى
رؤية مالا يرى . ولهذا كانت له صلة قوية بالحاسة التي لا تتوافر إلا للأنبياء ،
كما أن له صلة بالروح الديني ، وبالاتجاذب الروحي . وهو لذلك أعمق
دلالة من العلم الذي يقف عند القوانين الآلية لظواهر الأشياء ، كما يعتقد
ذلك الفيلسوف الألماني « شلنج » . ولغة الشعر هي لغة الأخيلة والصور « وهي
لغة نبوية تتجلى رموزها موجودات وصوراً . (١) وتردد مدام « دي ستال »
وهي أول داعية للرومانتيكية في فرنسا - صدى هذه الآراء الألمانية إذ
تقول : « في داخل كل امرئ مشاعر ذاتية فطرية لا اكتفاء لها بالأشياء
الخارجية وخيال الرسامين والشعراء هو الذي يكسب هذه المشاعر صورة
وحياة » (٢) .

وقد كان الفيلسوف الألماني كانت (١٧٢٤ - ١٨٠٤) أعظم من
أثروا في آراء الرومانتيكيين في بيان قيمة الخيال ، وعظيم أثره ، ففي فلسفته

W. K. Wismatt, op. cit. p. 373, 375

(١) انظر :

Mme de Stael : De L'Allemagne, 3e Partie, Chap, VIII: انظر (٢)

أن الخيال المحض « وظيفة النفس التي لا غنى عنها » و « والخيال قوة الخدس ، ولا حاجة به إلى حضور موضوعه حسياً » . وهو فوصلة بالحواس التي تأخذ عنها معارفنا الدنيا ، ولكنه يستقل عن هذه الحواس في أنه يستطيع وحده أن يكون صوراً دون ضرورة مثل الأشياء الحسية أمامه . فإذا اقتصر على توليد مامر بالحدس قبل من مرثيات فهو الخيال العام . أما إذا تجاوز ذلك إلى خلق صور ممكنة تعتمد عناصرها من المرثيات السابقة وهي في ذاتها أصيلة لا عهد للمرثيات الواقعية بها . فهو الخيال الإنتاجي . وهو قوة حرة تقوم بالمقارنة والتركيب والتمييز ، وتربط الصور بغير موضوعها الأول ، بتخصيصها بموضوع آخر تستعوض به عن موضوعها الأول . والخيال الإنتاجي في أعلى درجاته هو الخيال العلوي « وللمعرفة ثلاثة أصول ذاتية : الحساسة والخيال والحدس ، ويمكن أن يعد كل منها تجريبياً - وهو كذلك في تطبيقه على الظواهر الخاصة - ولكنها جميعاً عناصر أو أسس لا بد منها سلفاً كي يكون القياس بالتجربة ممكناً » . وإذا كانت قدرتنا على المعرفة مبنية على أصليين تقليديين هما : الحساسة وقوة الإدراك ، فإن الخيال العلوي - وهو الذي تستعين به قوة الخدس - قوة أساسية بالنسبة لحدس الأصليين معاً ، وعلاقته بهما ليست خارجية ، ولكنها علاقة التنظيم والتكوين والتوحيد ، لأنه يوحد ما بين المعرفة في أدنى درجاتها عن طريق الحواس ، والمعرفة في أعلى درجاتها عن طريق الإدراك ، فهو الذي يسيطر على كل أنواع المعرفة . ولا تيسر المعرفة للإنسان بدونه . ويضيف « كانت » إلى ذلك قوله : « قلما يعي الناس قدر الخيال وخطره » . وقد كان لرأى « كانت » في الخيال تأثير أي تأثير في فلاسفة الرومانتيكيين مثل : مدام دي ستال « في فرنسا » ، ووردزورث « و « كوليردج » في إنجلترا . وكان الأخيران أعظم من بحث في الخيال ، ووظيفته الفنية في الشعر ، والفرقة بينه وبين الوهم .

يفرق « وردزورث » بين الوهم والخيال ، ويقرر سمو الثاني وفضله على الأول . فالوهم سلبى يغتر بمظاهر الصور ويسخرها لمشاعر فردية عرضية أما الخيال فهو « العنسة الذهبية » التى من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصيلة فى شكلها ولونها . والخيال « وعى ذو سلطان ثابت الدعائم ، ولا يهتدى المرء إليه ، لأنه يعجز عن الوقوف على عظمته ، إلا إذا عرفه عن طريق الشعور ، وحينئذ لا تستطيع قوة أخرى من قوى العقل أن تضعفه أو تفسده أو تنقص منه » (١) .

ويقسم « كوليردج » الخيال إلى نوعين : الخيال الأول ، والخيال الثانوى . والأول هو القوة الحيوية ، والعامل الأول فى كل إدراك إنسانى . ويقابل ما يدعوه « كانت » الخيال الإنتاجى . وكل إدراك علمى لا بد فيه من هذا النوع من الخيال ، والخيال الثانوى صدى للخيال السابق ، ويصطحب دائماً بالوعى الإرادى . . وهو يتفق مع الخيال الأول فى نوعه ، ولكنه يختلف عنه فى درجته وطريقة عمله ، لأنه يحلل الأشياء ، أو يؤلف بينها ، أو يوحدها ، أو يتسامى بها ، ليخرج من كل ذلك بخلق جديد . . وهو الخيالى الخيالى ، وهو القوة العليا على تمثيل الأشياء ، ويتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال الأول من مدركات ، فيحولها إلى تعابير بمثابة الجسم للأفكار التجريدية ، والخواطر النفسية التى هى فى أصلها مدركات عقلية محضة والطبيعة — كما يراها الشاعر — رموز للحياة الفكرية التى يمارسها المرء أو يشارك فيها (٢) .

أما الوهم « فهو لا يلعب من دور سوى التثبيت والتحديد ، فليس الوهم سوى نوع من الذاكرة حررت من نظام الزمان والمكان . وقد يتعاون الوهم مع الظاهرة التجريدية للإرادة التى نعبر عنها بالاختيار ، ولكن فى حال

(١) W.K. Wimsatt, op. cit, P. 381 - 388

Coleridge : Biograpia Literaria, chap. XII.

(٢) انظر :

الذاكرة العادية لابد أن يستقى الوهم مواده جاهزة عن طريق التداعي «(١)». «فكولير دج» يخالف «ورزورث» في التفريق بين الخيال والوهم ، ويقبل نوعاً من التركيب والامتزاج بينهما .

ويتلاقى «بودلير» مع «ورزورث» و«كولير دج» في أهمية الخيال ، ولا يقصد به ما يريده عامة الناس من الوهم ، فالخيال قوة خالقة تحليلية تجميعية معاً . وهو الذى علم الإنسانية الأولى معنى الرموز في الطبيعة ، وبث فيها الروح الخلقية والشعرية عن طريق الأساطير . ويرى بودلير - وهو رومانتيكى في رأيه هذا - مارآه «كانت» من سيطرة الخيال على جميع الملوكات الأخرى ، ولا غنى عنه للعلم نفسه : «فماذا يكون العالم بدون خيال ؟ ليكن محيطاً بكل ما قاله العلم من قبل في دراسته ، ولكن أنى له بدون الخيال أن يقف على القوانين العلمية التى لم تكتشف بعد؟ فالخيال هو السبيل إلى الحقيقة ، وما الممكن إلا قسم من أقسام الحقيقة . والخيال يمت بصلة إلى اللانهاى . . . وما العالم المرئى إلا مخزن للصور والمشاهد ذات الدلالة ، والخيال هو الذى يضع كلا منها في موضعه ، ويكسبه قيمته الخاصة به . والعالم كله بمثابة المواد الغفل في حاجة إلى الخيال الذى يمثله وينظمه ، ويجب أن تخضع جميع قوى النفس للخيال الذى يسخرها جميعاً لسلطانه » (٢) .

وقد كان للاعتداد بالخيال على هذا النحو نتائج فنية في الصورة الشعرية ، بها أثرت الرومانتيكية في الشعر العالمى ، ولا زال كثير منها حياً في شعر المذاهب التى تلت الرومانتيكية . وقد آن لنا أن نوجز القول فيها .

وأولى هذه النتائج الفنية هى عضوية الصورة . ذلك أن الشعر الغنائى لا يعتمد على الحدث ، ولكن على الصور ، كما شرحنا . ولكل صورة في القصيدة وظيفة تتعاون بها مع قريناتها من الصور الأخرى كي تحدث الأثر الذى يهدف إليه الشاعر . فكانة الصور في القصيدة تقابل مكانة الأشخاص

(١) انظر المرجع السابق ص ٢٠٢

Baudelaire : œuvres, ed. delapléiade

(٢) انظر :

في الشعر المسرحي أو الملحمي عند الكلاسيكيين . ولا يتيسر للصورة تأدية وظيفتها إلا إذا وقعت موقعها الخاص بها في وحدة العمل الشعري ، بحيث يتوافر له مع الصدق جمال التصوير وكمال . وتبعاً لذلك يكون مجموع القصيدة ذا وحدة عضوية أيضاً : أي وحدة حية كاملة ، فتؤدي الصور الجزئية وظيفتها في داخل نطاق هذه الوحدة بتعاونها معاً على خلق الأثر المقصود . وتخضع القصيدة في ذلك لروح داخلية فيها ، يخلقها الشاعر حين يلحظ برهف إحساسه الفني وحدة المجموع ، ووظيفة أجزائه . وفي ذلك يرى ويلهلم شليجل « أن خاصية الشعر الرومانتيكي أنه عضوي على نقيض الشعر الكلاسيكي ، فإنه آلي ، لأنه يخضع لقواعد عامة خارجة عن طبيعته الفنية .

والصورة الشعرية العضوية وسيلة الكشف عن الحقائق النفسية ، والخلجات الشعورية ، عن طريق الحدس والخيال . فترسم الحقيقة واضحة محسوسة ، لا منطقية مجردة ، ويتعاون على رسمها المضمون والشكل ، كما يحيا الروح في الجسم . ويقول « أوسكار وايلد » : « كما أن طبيعة الأجسام أنها مادة في تفاعل مع الروح ، وكذلك الفن : روح يعبر عن نفسه في صور المادة . فالفن حتى في أقل درجات مظهره يتحدث إلى الحس والروح على سواء . . . ونحن مثل « جوته » بعد أن قرأ « كانت » لا نريد سوى التصوير بالمحسوس ، ولا شيء يقنعنا سواه » (١) . ومن أوائل من جلوا هذه الخاصة الفنية « وردزورث » في قوله : « إن الخيال هو تلك القدرة الكيماوية التي بها تمزج معا العناصر المتباعدة في أصلها ، والمختلفة كل الاختلاف كي تصبح مجموعاً متآلفاً منسجماً » . وعلى الشاعر عند « كولير دج » أن يربط ما بين أفكاره عضوياً فيما يعالج من مشاعر (٢) .

وتستتبع الخاصة الفنية السابقة نتيجة أخرى ، هي أن تكون ذات بنية حية تستلزم حركة داخلية فيها ، بحيث تتقدم في اتساق تام نحو الغاية منها ، وهذه خاصة في الشعر ، وبها يمتاز عن الفنون التجسيمية من نحت وتصوير .

(١) انظر : Oscar Wilde : Works of, London, 1949 p. 979

(٢) مرجع كولير دج السابق ، الفصل الثامن عشر .

وأول من قرر هذه الخاصة عموماً «لنسج» (١٧٢٩ - ١٧٨١) حين شرح الفرق بين الشعر والتصوير - وفكرته هذه رومانتيكية على الرغم من كلاسيكيته في كثير من آرائه الأخرى . . فعنده أن الرسم يقوم على مبدأ المكان لا الزمان ، فهو يمثل الأجساد في أشكالها عملياً مباشراً ، وليكنه يمثل الفعل عن طريق غير مباشر بواسطة هيئة الصورة ، على عكس الشعر ، فإن مبدأه زمني لا مكاني ، إذ هو يصور الأفعال تصويراً حياً مباشراً ، وليكنه لا يقدم لنا الأشخاص إلا عن طريق غير مباشر في خلال الحركة والعمل (١) . وقد أعجب بقوله «جوته» . وهو من آباء الرومانتيكيين . وشرح هذا المبدأ بما يتفق ووجهة النظر الرومانتيكية «أوسكار وايلد» بقوله : التمثال يمثل لحظة واحدة من لحظات الكمال ، والصورة في لوحها لا تحظى بالعنصر الحيوي من نمو وتطور ، فإذا كان كل منهما ثابتاً غير مهدد بالتغير ، فذلك لأن حظه من الحياة ضئيل ، لأن أسرار الحياة والعدم لا تعزى سوى الأشياء التي يؤثر فيها الزمن ، والتي ليست رهينة الحاضر فحسب ، ولكنها كذلك ملك مستقبل فيه تصعد أو تنزل على حسب ماضيها . . فالحركة - وهي مسألة الفنون الشكلية - خاصة الأدب وحده ، فهو الذي يرينا الجسم في نشاطه الحيوي ، وحركته الدائبة . فالقصيدة الرومانتيكية وحدة حية نامية بصورها المتآزرة على خلق الشعور (٢) .

ومن خصائص الصورة في الشعر الرومانتيكي أيضاً أن تكون شعورية تصويرية ، لا عقلية فكرية ، فالفكرة في الشعر تراءى من وراء الصور ، وتقوم الصور الحية النامية مقام البرهان الوجداني عليها . وأخطر ما يحذر منه الرومانتيكيون أن تكون القصيدة توليدات عقلية جافة أو أفكاراً منطقية ، أو حججاً ذهنية ، مهما أحسنت صياغتها ، وأجيد وزنها . لأن الأفكار التجريدية تقضي على روح الشعر ، إذ أن روحه في صورته . وعيب الشعر الكلاسيكي فيما يرى «كوليرج» أنه «يضحى بالمعاطفة المنطلقة المشوبة في

(١) مرجع وست السابق ص ٢٦٨ - ٢٦٩ .

(٢) انظر . F. Kermade, Romantic Image, ch. V

سبيل اللغات الذهنية والوثائق الفكرية . . أى أنه يضحى بالقلب للبقاء على العقل . ويقول « وودزوث » فى إحدى رسائله : « إن العواطف والصور يجب أن يتزاوجا ليذوب كلاهما فى الآخر ، ويتمثلا طبيعيا لدى الذهن فى نشوة فنية » . والخواطر والمشاعر التى تشف عنها الصور هى وحدها محور الحيوية والعضوية . يقول فى رسالة : « يتوقف ترابط الصور إلى حد بعيد على الرجوع إلى حالات الشعور أكثر من توقفه على سير الأفكار . . . وأكاد أجزم بأن الأفكار لا تثير الأفكار أبداً ، كما أن الأوراق فى الغابة لا تحرك بعضها بعضاً ، وإنما يحركها النسيم الذى يسرى خلالها - وهو الروح أو حالة الشعور . . . » . فالصور فى الشعر تقوم مقام البراهين العقلية ، أما الأفكار المجردة فهى غريبة عن روح الشعر . وهذه قاعدة خلدها الرومانتيكيون فى الشعر حتى اليوم . وفيها تنقلب الأسس الجمالية الكلاسيكية رأساً على عقب : إذ حلت الصور عند الرومانتيكيين محل الأفكار عند الكلاسيكيين . وقد حذر الرومانتيكيون من الأفكار والحجج العقلية على حين حذر الكلاسيكيون من الجري وراء الخيال والصور الذاتية . يقول « جورج مور » *Georges More* وهو من معاصري « أوسكار وايلد » : « أوبئة العمل الفنى وطفلياته : تلك هى الأفكار » (١) .

وإذا كانت هذه الصور الرومانتيكية لا بد أن تنظم فى خيط الشعور ، فإنها ذاتية ، وهنا نصل إلى أقوى خصائص الصور الرومانتيكية . وهى خاصة كثر فيها جدال أصحاب المذاهب الأدبية من بعدهم ، فمنهم من أقرها ، ومنهم من ثار عليها ، ومنهم من أقر بعض ما تستلزمه من مبادئ فنية دون البعض الآخر .

والرومانتيكى ذاتى فى صوره ، لأنه يرى الطبيعة من خلال مشاعره ، ويضئ على الطبيعة صبغة نفسه ، ويقابل بين مناظرها وإحساساته . ويستلزم ذلك ألا تكون الصور مجلوبة لوجوه شبه خارجي فيها ، مثل تشابها فى

(١) انظر : المرجع السابق : الفصل الثالث

الأشكال أو الألوان ، مما لا يمت بصلة إلى الشعور والعاطفة ؛ وإلا فقد
الشعر روحه ، وانتقل من ميدان القلب إلى دائرة التفكير أو التلاعب بالألفاظ
يقول « وردزورث » : « حين يسوق الخيال مقارنة . . فهي نوع من تصوير
الحقيقة عن طريق المشابهة ، ثم لا تزال تنمو لتباشر سلطانها على العقل منذ
لحظة إدراكها . وتتوقف هذه المشابهة على التعبير والأثر ، أكثر مما تتوقف
على السمة الظاهرية والشكل ؛ على الصفات العرضية الخارجية » (١) . ويقول
« لا مارتين » فيما كتبه عن مصابير الشعر : « ليس الشعر تلاعباً فكرياً ، أو جموحاً
ذهنيا يصف العرضي والسطحي ، ولسكنه الصلدى الحقيقي العميق الصادق
لأدق انطباعات النفس . . . »

والوحي الإنساني قوة بها يمثل الشاعر الطبيعة « بحيث تصير الصور الخارجية
أفكاراً ذاتية ، وتصير الأفكار الداخلية صوراً خارجية ، فتصبح الطبيعة فكرة
والفكرة طبيعة » كما يرى « كوليردج » . وكان « كوليردج » أقوى من غيره من
العملية الفنية في تمثيل الذات الرومانتيكية لمناظر الطبيعة ، إذ يقول في « روح
الشاعر » *Anima Poetae* : « حين أفكر متأملاً في مناظر الطبيعة ،
وأنظر إلى القمر البعيد يترامى من خلف زجاج نافذتي البليلة بالأنداء ، فاني
أبدو حريصاً على البحث عن لغة رمزية لشيء في داخل ذاتي كان موجوداً قبل
ولن يزال ، أكثر من حرصي على البحث عن شيء خارجي جديد ، وحتى لو
كان الشيء جديداً ، فاني أظل أتملكني شعور مبهم بأن هذه الظاهرة الجديدة
بمثابة دعوة غامضة لإيقاظ حقيقة منسية أو خيئة في أطواء طبيعتي الذاتية » .
ويعبر عن المعنى نفسه « وردزورث » في إحدى قصائده « في حياتنا وحدها
تحيا الطبيعة : فحياتنا ثياب عرسها ، وحياتنا كفنها . . وفيما ننظر ونأمل ،
ليس لدينا ما هو أسوأ مما تتيحه هذه الطبيعة الهامدة الباردة للوى القلوب
الميتة والنفوس المضطربة من الدماء ، واه ! ولكن من الروح نفسها يجب
أن ينبثق ضوء وعظمة ، ومهاب لطيف متألق يلف الأرض جميعاً . ومن الروح

(١) وهذه الأفكار موجودة في نقد « وردزورث » وفي نقد صديقه « لامب » أيضاً .

نفسها يجب أن ينبعث صوت عذب قاهر ، ومن مهد الروح الخالص تنبت الحياة وعناصر ما في كل ما هو جميل .

والذاتية - في معناها السابق - صيغت شعر الرومانتيكيين جميعاً . . . فذات الرومانتيكى محور العالم ومرآته ، ولا ينعكس فيها من العالم إلا ما تؤمن هي به وكل ما يتنازلونه في شعرهم يحاط بإطار من ذات أنفسهم . وهذه ناحية هامة كان لها تأثير أى تأثير في شعرنا الحديث ستتحدث عنه حين نتناول تأثير هذه المذاهب في صور شعرنا المعاصر .

ولكن الذاتية ، على نحو ما شرحنا ، استتبعته كذلك جانباً فنياً آخر كان للرومانتيكيين الفضل في إرساء قواعده في الشعر في جميع المذاهب التي تلهم : ألا وهو جانب الأصالة . فالرومانتيكى يصور ما يترأى له ولا يعاين إلا بما يراه . فإذا عصى ما تواضع عليه الناس فذلك لأنه لا يحفل إلا بصوت شعوره ، وهذا هو الصديق الذاتى ، وهو أحد شطرى الأصالة . وشرطها الثانى هو الصديق الفنى ، إذ يجب أن يرجع الشاعر في ضياغة الصور إلى ذات نفسه ، وإلى ما يثير مشاعره من مناظر الطبيعة . . لا إلى العبارات التقليدية والصور الماثورة . وها هو ذا « فكتور هوجو » يستنكر من الرومانتيكى أن يقلد الرومانتيكيين بقدر ما يستنكر منه أن يقلد الكلاسيكيين « كل من قلده شاعراً رومانتيكياً ، فانه يصبح بالضرورة كلاسيكياً ، لأنه مقلد » . ويقول « هوجو » أيضاً : « يجب أن يحترس الشاعر على الأخص من النقل عن أى امرئ كلاسيكياً كان أم رومانتيكياً ، يستوى في ذلك شكسبير وموليير ، وشيلر وكورنى . إن طفيل العملاق لا يزيد عن أن يكون قرماً (١) » . ويؤكد نفس المعنى « بودلير » في قوله : « الفنان الحق والشاعر الحق هو الذى لا يصور إلا على حسب ما يرى وما يشعر . فعليه أن يكون وفياً حقاً لطبيعته هو . ويجب أن يحذر حذره من الموت أن يستعير عيون كاتب آخر أو مشاعره ، مهما عظمت مكانته ، وإلا كان إنتاجه الذى يقدمه إلينا بالنسبة له ترهات لا حقائق » (٢) .

V. Hugo : Préface des Odes et Ballades

(١) انظر :

Baudlaire : OEuvres, ed. op. Cit. II, 226

(٢) انظر :

وطبيعى أن يكون للصور الذاتية الرومانتيكية «مضمون اجتماعى يتصل بالاجتداد بالفرد فى وجه المجتمع وما يسوده من قيم . وهى المضمون الاجتماعى يمس قضايا الرومانتيكيين الثورية فى الدين والطبيعة والحب ونظم المجتمع جملة ، ولذا ترفعوا عن المشاركة بشعرهم فى واقع حياتهم ، واعتصموا من جحيم مجتمعهم بجنات خيالهم ، فكانوا يهربون بالخيال ينشدون مستقبلا إنسانياً خيراً ، أو يعبرون عن أساهم وضيقهم بواقعهم ، أو يتغنون بماضى الإنسانية القطرية السعيدة ، أو بما يتمنون من العيش فى بلاد نائية يصفون عليها من خيالهم ما يجعلها عالم الأحلام . وطالما تواصل الرومانتيكيون باعزال الناس فيما أسموه « البرج العاجى » ، لأن القطيعة المعنوية تفصل دائماً بين الدهماء وكل نفس سامية . وها هو ذا « ألفريد دى فينى » يشبه إنتاجه الشعرى بزجاجة ، ثم يقول : « لنلق بالزجاجة إلى البحر » . بحر الدهماء محتومة بطابع الخلوات المقدسة إذ أن « الفنان يعزل الناس ، ولا ينتظر عوناً إلا من قوة العقيدة الذاتية التى يحترق بنارها » (١) .

ولكنهم فى هربهم أثروا إيجابياً فى مجتمعهم ، لأن ضيقهم بواقعهم حرك العزائم للعمل فى سبيل المستقبل الخير الذى يدعون إليه ، كما حرر العقول من المزاغم . على أنهم فى صورههم الذاتية لم يقتصروا قط على المعانى الفردية ، بل كانوا يعبرون عن نواح إنسانية « لم تهدف مباشرة إلى منزى خلقى تعليمى ولم تبحار الخلق السائد ، ولكنها كانت تصور مثلاً إنسانية يتجاوبون فيها مع آمال عصرهم ومثله . يقول « فيكتور هوجو » : « يشكو بعض الناس أحياناً من الكتاب الذين يتحدثون عن أنفسهم ، ويهيئون بهم : حدثونا عن أنفسنا . واه ! إنما أتحدث عنكم حين أتحدث عن نفسى ، فكيف لا تشعرون ؟ بالك من أحق إذا كنت تعتقد أنى لست أنت » (٢) . وهذه ناحية اجتماعية للصور الرومانتيكية ، يطول شرحها ، ونكتفى هنا

(١) انظر : A: de Vigny : La bouteille à La mer V, 20 - 21.

180 - 181

(٢) انظر : V. Hugo : Les Contemplations, Preface.

بالإشارة إليها ، لأننا نقتصر — ما استطعنا — على شرح النواحي الفنية وأسسها النقدية والفلسفية .

على أن الرومانتيكيين في مثلهم التي صوروها كانوا يعطفون على الطبقات المهضومة ، ويشورون على امتيازات الأرستقراطيين ، وقد أدى بهم ذلك إلى الثورة على أرستقراطية اللغة ، مما ترك أثراً خطيراً في صياغة الصور الشعرية

كان الرومانتيكيون يثقون في الإلهام ، وما تجود به القريحة لأول وهلة وينفرون من الصنعة والتكلف اللذين مادا عند المتفهمين من الكلاسيكيين وكانا طابع الأرستقراطيين في مجالسهم . وقد دعا « وردزورث » إلى الرجوع إلى لغة من أهم أقرب إلى الطبيعة . لغة الفلاحين ورأى فيها ألواناً شعرية ، ومعاني فطرية تدل على مشاعر قوية . وهو في الحقيقة لا يقصد أبداً إلى نقل لغة العامة كما هي ، ولا يخطر بباله أن يعد الفلاحين من الشعراء ، وإنما يريد أن يدخل في نطاق الشعر المواقف العادية وشئون الحياة اليومية وأن يصيغ الخيال فيها صبغة فطرية بادخال بعض الصور الحية في لغة هؤلاء . كي يكتسب الشعر حياة وقوة . وعنده أن كل شعر جيد ليس سوى فيض تلقائي لشعور قوى . وكلما كان الشعور فطرياً مما نحسه كل يوم كان أقوى أثراً وأكثر شاعرية . ويعترف « وردزورث » مع ذلك أن لغة الشعر أسمى نظام ، وأدق معاني ، وأقوى عاطفة من لغة العامة . وقد أثارت دعوته جدالاً واعتراضات كثيرة من الرومانتيكيين أنفسهم لا نريد أن نطيل بذكرها ، ولكن إذا فهمنا حقاً ما يقصد إليه « وردزورث » وجدناه يمثل وجهة النظر الرومانتيكية التي كانت بمثابة رد فعل لأرستقراطية اللغة عند الكلاسيكيين . إذ أن هؤلاء كانوا يعتدون بأسلوب الطبقات الأرستقراطية ، ويقسمون الألفاظ إلى نبيلة وغير نبيلة ، كما هي حال طبقات الشعب . مثلاً ، يرى دريدن Dryden أن لغة الشعر الحق ، والنموذج الصادق للشعر الصحيح يتمثلان في لغة الملك والحاشية ، وكذلك كان يعتمد « بوب » و « سويفت » Swift ر « جونسون » Johnson من الكلاسيكيين الإنجليز ، فكانوا يحملون على

لغة العامة وما فيها من إسفاف وإبتال . ويقول « أنطوان ريفارول » ، ممثلاً وجهة النظر الكلاسيكية الفرنسية : « إن الأساليب في لغتنا (الفرنسية) مقسمة كتقسيم الرعايا إلى طبقات في بلادنا الملكية . . ومن خلال هذا التقسيم الطبقي للأساليب يستطيع اللوق السليم أن يجد طريقه (١) » .

وقد ضاق الرومانتيكيون ذرعاً بهذه القيود ، ونادوا بحق العبقريّة في وجه كل ما يحدها ، ونعوا على الشاعر أن يلجأ إلى وجوه البلاغة التقليدية ، وإلى الصرور القديمة الموروثة التي لم تعد حية . لأنها غير منبعثة من ذات الكاتب وحياته وبيئته الخاصة . فأصبحت في عداد التراث الثقافي . . ننظر إليها كما ننظر إلى قائمة الألفاظ في قاموس قديم . وعند الرومانتيكيين لا فرق بين الكلمات والبعض الآخر . فلا وجود لكلمات نبيلة وأخرى مبتذلة . بل يمكن أن يكون للكلمات المألوفة المبتذلة معنى رقيق يسمو بها في موضعها من الصورة إلى ما لا يصل إليه سواها من الكلمات . وينبغي عندهم تسمية الشيء باسمه دون تكنية عنه ، ودون إحاطته بصفات تخفف من ثقل تحديده ، أو تدل على صفته الملازمة له كما هي الحال عند الكلاسيكيين . وكان لهذه الثورة في الأسلوب أثر بالغ في حملة ذوى الأنواق الكلاسيكية على الرومانتيكيين . وأقوى من قام بالرد على هؤلاء « فيكتور هوجو » ، في قصيدة له طويلة نختار منها قوله : « قد أطلقت عاصفة ثائرة ، ووضعت على القاموس القديم قبعة الثورة الحمراء ، فلا كلمات أرستقراطية وأخرى وضعية . ولا وجود لكلمة لا تستطيع الفكرة في تخليقها الطليق أن تقع عليها ، . . وصرحت حين أشهرت هذه الحرب : الكلمات سواء ، حرة رشيدة .. وخرجت من دائرة الكلاسيكية وحطمت فرجار قواعدها ، ومهيت الخنزير خنزيراً ، ولم لا ؟ . . وصحت مع العاصفة والصاعقة : حرباً على البلاغة ولكن سلاماً مع النحو . . ولم أكن أجهل أن اليد الثائرة التي تحرر الكلمة تحرر معها الفكرة . وقلت للكلمات : كونى جمهورية !

وعيشى كثرة غالبية بجياشة بالحياة ! واعمل ! واعتقدى وأحيى ! - وجعلها
تتحرك جميعاً ، ورميت فى شراسة بالشعر الأرستقراطى إلى كلاب النثر
السوداء « (١) » .

وقصداً للايجاز نختار قصيدة من الشعر الرومانتيكى . يتمثل فى صورها
جميع ما ذكرنا من خصائص ، هى قصيدة « فيكتور هوجو فى ديوانه
« أوراق الخريف » وعنوانها : « ما يسمع فوق الجبل » (٢) . ونقتصر على
ترجمة الأجزاء التى تمثلها كلها فى سيرها العضوى العام نحو غايتها ، يقف
فيكتور هوجو فوق قمة جبل يطل على البحر . السماء فوق رأسه ودون .
أقدامه المحيط والأرض . يصغى ويفكر . ويصف الصوت المزدوج الذى
يرتفع من الإنسان فوق اليابسة ومن المحيط فى هديره . انظر كيف يصف
فيكتور هوجو « أفكاره الفلسفية الثورية ، وخواطره الإنسانية . . صوراً
رومانتيكية :

« . . . وعما قليل ميزت نوعين من الصوت ، على أنهما مختلطان مستقيان ،
يمتزج بعضهما ببعض ، نحو السماء ينطلقان ، من البحار ومن الأرض ، يتغنيان
معا الأغنية الخالدة ، وقد ميزتهما فى همساتهما العميقة ، مثلما يرى المرء
تيارين يلتقيان تحت المروج :

أحدهما ينطلق من البحار : هو أغنية التمجيد ، وهو اللحن السعيد ، هو
صوت الأمواج تتحدث فيما بينها .

والصوت الآخر ينطلق من الأرض حيث نقيم : صوت حزين ، همسات
الناس .

وفى هذا اللحن الكبير الذى يتردد ليل نهار ، لكل موجة صوتها ،
ولكل إنسان ضجيج .

(١) انظر : فيكتور هوجو (المروج السابق)

Ce qu'on entend sur La montagne, (١) انظر : فيكتور هوجو

Les feuilles d'Automne V:

وكما قلت : كان المحيط الجليل ينشر صوته المرح المسالم ، ويتغنى
كترامير داود فوق الجبل ، يشيد بحمال الخليقة . وهديره الصخب تحمله
النسائم أو تحمله العواصف ؛ دون انقطاع يصعد إلى الله ، أكثر ظفراً أو أكثر
انتصاراً . وكل موجة من موجاته التي لا يكبح جماحها سوى الله — حين تخر
الموجة الأخرى — تصعد هي تتغنى بعظمة الخالق . .

على أنه إلى جانب اللحن المبجل ، يتطلق اللحن الآخر ، كصهيل حصان
يجفل ، أو كصوت مقبض صسدي فوق باب الحميم ، أو كوتر من
نحاس على عامود من حديد ، يصر صريراً : بكاءً وصيحات ، وسب وتجديف
ولعنات وإلحاد وضجة ، في دوامة الموجات من صخب الإنسانية . فما
أشبه بما يرى المرء في الأودية من أسراب طيور سود تنطلق ليلاً جماعات
جماعات . فذلك الصوت الذي تنطلق آلاف أصداؤه تتر أزيزاً ؟ وأسفا ! ،
إنه الإنسان والأرض يكيان .

أى إخوتى ! هذان الصوتان العجيبان الرائعان ، دون انقطاع منطلقان
مكبوتان ، يصفى إليهما الأبدى طيلة الأبدية ، أحدهما يقول : « أنا الطبيعة » ،
والآخر : « أنا الإنسانية » .

حينذاك أدخلت أفكر ، إذ أن عقلي الوفى لم يبسط قط جناحه كما بسط ،
وفى ظلمات نفسه لم يشرق قط نور كما أشرق هذه الآونة . وحلمت طويلاً ،
وتأملت على التعاقب في الهوة المظلمة التي تواربها دونى صفحات الموج ،
ثم في الهوة الأخرى التي انفرجت عنها نفسى وليس لها من قرار ، وتساءلت :
لم كنا في هذا العالم ؟ ثم ماهى الغاية من كل هذا بعد ؟ وما قيمة الروح ؟
وأيهما أفضل : وجود الجمادات أم حياة الأحياء ؟ ولم يظل الله ، وهو وحده
الذى يستطيع أن يقرأ كتاب الطبيعة الذى ألفه ، يمزج أبدى ، فى لحن
مقدور ، أغنية الطبيعة بصيحات آلام البشر ؟ .

في هذه القصيدة نرى « فيكتور هوجو » يصفى من جهة إلى صوت البحر
الفسيح اللانهائى الرديع القوى ، الموثلف فى موسيقا لا توصف . . إنها موسيقا

نشيد وتمجيد تغمر الأرض السكرى ، وينتشي منها الشاعر كأنه من خواطره
في بحر آخر ؛ ومن جهة أخرى يصغى « هوجو » إلى أصوات الإنسانية
آسيا على مصير الإنسان ضلت به طرق السعادة . . بجأر بالشكوى وبالتجديف
ويأ تلف الصوتان في لحن خالد ذي شطرين . فهو تبجيل وتقديس ، وسعادة
في صوت البحار ، وهو يؤنس وشقاء في أصوات الناس . ويتوحد الشطران في
تصوير حيرة الشاعر الميتافيزيقية ، وعطفه على مصير الإنسانية . وواضح أن
الأرض والبحار يمثلها الشاعر في هذين الصوتين ليستشف خواطره الحائرة
الثائرة منهما ، ويسوق أفكاره الحليّة نتيجة تمييز معانيها ، وتحرك القصيدة
في وحدتها العضوية بتقسيم الصوتين ، وتصوير خصائص كل منهما ودلالاته ،
ثم بالتقائهما في الدلالة على الحيرة والثورة الميتافيزيقية .

وهكذا كانت الصور الرومانتيكية في الشعر الغنائي نتيجة للخيال الحر
الطليق ، ونتيجة لهذا الخيال الصادق فيما يسوق من صور إنسانية ، اكتملت لها
صبغتها الفنية الذاتية نتيجة لجهود الفلاسفة والنقاد نحو قرن من الزمان . فلم
تخرج هذه الصور الشعرية إلى الوجود نتيجة هوى فردى ، أو دعوة طائشة ،
أو اتجاهات مرتجلة . وقد تعاون في خلقها الفلاسفة ، وتبعهم نقاد الأدب
إذ أن الفلسفة لاغنى عنها للنقد في كل بلد ذي أدب قوى حر (١) ،
كما تقول « مدام دي ستال » الرومانتيكية . ولذا رست هذه الأصول الفنية
وأنتجت أدباً قوياً حياً استجاب لحاجات عصره . وقد ثارت المذاهب التي
ثلّت الرومانتيكيين على بعض هذه الأصول الفنية ، ولسكنها احتفظت بكثير
منها ، وسرى أسباب الثورة أو الابقاء عليها فيما نوالى من دراسة .

فلسفة الصورة في شعر البرناسيين

خلفت المدرسة البرناسية في الشعر المدرسة الرومانتيكية . وفي الفصل السابق شرحنا خصائص الصورة الرومانتيكية في الشعر ، وعيننا خاصة ببيان كيف كانت هذه الخصائص نتيجة لفلسفة العصر ، وبها نهض الشعر الغنائي ، واكتسب صفات خاصة في صوره ، تركت أثرها العميق في الشعر الغنائي العالمي بأكمله .

وكانت عناية البرناسيين بالصورة في الشعر أكثر من عناية الرومانتيكيين . على أنهم اتفقوا مع الرومانتيكيين في أن الصورة الشعرية تقوم في الشعر مقام الشخصيات في المسرحية ، وهي وسيلة تمثيل الأحاسيس والمشاعر من منطقة التجريد إلى منطقة التجسيد ، كما شرحنا من قبل في فلسفة الصورة عند الرومانتيكيين . فالمدرسة البرناسية جذورها العميقة في الرومانتيكية ، حتى أن بعض النقاد (١) رأوا في البرناسية امتداداً للرومانتيكية وازدهاراً لها على وجه آخر . على أناسرى بين المدرستين فروقاً جوهرية في الصورة الشعرية ، بها جارت البرناسية عصرها ، وكانت بدورها صدى العصر وأحواله الاجتماعية .

كانت أهم خصائص الصور الشعرية عند الرومانتيكية أنها ذاتية ، يعبر الشاعر بها عن حالته هو ، في شبه اعترافات يصور فيها مواطن ضعفه وبؤسه ومثار ضيقه وقلقه ، وتترأى من خلالها صورة قائمة للعصر وقيمه ، يقصده الرومانتيكي إلى الثورة عليها من وراء إقرار حقوقه الفردية ومثله ، غير عاني بالقيم السائدة الظالمة التي لا يؤمن بها ، فكانت أهداف الرومانتيكيين الثورية واضحة جليلة الثورية واضحة جليلة وراء صورهم الشعرية . فالصور الشعرية لديهم وسائل

(١) من هؤلاء مثلاً : **Cutulle Mendès** في كتابه : **Légende du Parnasse**

لغايات فردية في منشئها ولكنها اجتماعية في نتائجها . كما كانوا يثقون في الإلهام ، وما تجود به القريحة لأول وهلة ، ولذا كانوا يكرهون الصنعة والتأنيق في لغة الشعر وصوره ، وقد حاولوا التقريب بين لغة الشعر وصوره واللغة العامة ، جنوحاً منهم إلى ديمقراطية اللغة ، وبغضا للغة الكلاسيكية الأرستقراطية (١) .

وقد ثار البرناسيون على هذين المبدئين الرومانتيكيين في الصورة الشعرية : مبدأ الذاتية ، ومبدأ الثقة في الإلهام وإهمال الجهد والصنعة في صور الشعر . فرأوا أن الصور الشعرية يجب أن تكون موضوعية ، تعبر عن مشاعر وحالات نفسية وأفكار عامة تختفي شخصية الشاعر وراءها ، ولا تظهر ظهوراً مباشراً ، كما رأوا أن هذه الصورة غاية في ذاتها ، ليست وراءها غاية أخرى ، ولذا يجب أن يحتفي الشاعر بها ، أكثر من احتفائه بإظهار مشاعره كما كانت الحال عند الرومانتيكيين . وقد كانت النزعة الموضوعية والقصد إلى الصور بوصفها غاية مقصودة لذاتها من نتائج البحوث العملية والفلسفية للعصر . وقد أثرت هذه البحوث في الأدب الأوروبي ونقده نوعين من التأثير : فاتجهت القصة والمسرحية نحو الواقعية ، كما نزع الشعر هذه النزعة البرناسية . وعلى الرغم من وجوه الشبه التي منجلوها بين الواقعية والبرناسية ، نتيجة لتأثرهما كليهما بالحركة العلمية والفلسفية للعصر ، جنحت البرناسية مع ذلك إلى نوع من المثالية أخذت جوهرها من فلسفة « كانت » وفلسفة « هيجل » (٢) . وكلا الفيلسوفين سابق على المدرسة البرناسية ، وكان لهما الفضل في إحكام الصلة بين الجمال والصور العامة للعمل الفني ، وفي التفريق بين الجمال الفني والغاية الاجتماعية أو الخلقية .

فيري « كانت » (١٧٢٤ — ١٨٠٤) أن العمل الفني ذو خصائص جوهرية بها تتوافر له صفة الجمال ، وأن جماله المحض لا يتمثل في سوى شكله ،

(١) راجع في هاتين الخاصتين الفصل السابق

(٢) انظر : Lalo (charles) : L'Art Loin de la vie p: 104 - 105

أى صورته العامة . ويتجلى هذا الجمال المحض فى الصور التى يختفى منها كل مضمون ، كالنقوش والزخارف وأوراق الزينة ، وهى أشكال لامعنى لها فى نفسها ، كما يتجلى كذلك فى الموسيقى غير المصحوبة بغناء . وعند « كانت » أن الحكم الجمالى يمتاز بخصائص تفرق ما بينه وبين الحكم العقلى والخلقى .

أولى هذه الخصائص تتعلق به من حيث صفته ومصدره ، فهو حكم صادر عن السلوق ، واللىوق يصدره عن رضا لا تدفع إليه منفعة ، أى أن المتعة الفنية لا تهتم بقيمة موضوعها وتحقيقه . بخلاف اللذة الحسية التى تتطلب التملك ، وبخلاف الرضا الخلقى الذى يريد تحقيق موضوعه . فالرمام يعجب بفاكهة أو بصورتها ، ولسكنه لا يشهى أكلها أو بيعها بوصفه فناً .

وثانى خصائص الحكم الجمالى عند « كانت » يتعلق به من حيث الحكم والعموم . فالجميل هو الذى يروق كل الناس ، دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة . وذلك أنه لاسيل لنا إلى معرفة شئ عام دون أفكار تجريدية بها نستطيع تقويمه والتدليل عليه ، إلا الجمال ، فاننا نستطيع أن ندركه وهو محسوس ، ونقرمه على هذه الحال تقوياً عاماً مشتركاً بين الناس ، دون حاجة إلى أفكار مجردة ، وهذا الحكم يفترض اشتراك قوى الأذواق فيه ، وقد يشذفهم من يخالف المجموع ، ولسكنه شلوذيوكد القاعدة .

وثالث هذه الخصائص من حيث العلاقة ، أى علاقة الوسيلة بالغاية ، وهى أهم خاصة فى موضوعنا الذى نحن بصددده . فالجمال هو الصورة الغائية لموضوعه ، من حيث أنه ملرك فى ذلك الموضوع ، دون تصور لغاية أخرى من الغايات . فكل شئ له غاية تدرك أو يظن وجودها ، ولسكننا أمام الجمال نحس بمتعة تكفينا السؤال عن الغاية منه ، بحيث لو وجد عالم ليس فيه سوى الجمال ، كان غاية فى ذاته ، وقد نطن أن هناك غاية من الغايات للجمال فى الطبيعة ، ولسكننا لانستطيع تحديدها .

فتلا إذا فكر عالم النبات أو التاجر أو الزارع فى وظيفة فاكهة فى إنتاجها النوعى أو فى قيمتها التجارية ، فإنه حينئذ لا يفكر فى قيمتها الجمالية . وعلى

القنان — لكي يتوافر له الذوق الجمالي — أن يعجب بالشيء الجميل ، دون أن يلتقي بالمثل هذه الغايات ، فلا يحتفظ في نفسه إلا بالشعور غير المحدد بأن هناك غاية للجمال في الطبيعة ، دون مضمون محسوس لتلك الغاية . وهذا هو ما يسميه « كانت » : « الغائية بدون غاية » في الشيء الجميل .

ورابع هذه الخصائص يتعلق بالحكم الجمالي من حيث الذاتية والموضوعية ؛ ذلك أن الحكم ، بعامته ، له ثلاث حالات : إما أن يكون تقريراً للحقيقة عن طريق التجربة ، أو برهنة نظرية على قضية علمية يسلم بها ضرورة ، أو مجرد احتمال منطقي ؛ إلا الجمال ، فإن خاصته تقرير ما يدرك ضرورة إدراكاً ذاتياً ابتداءً ، ولسكنه موضوعي من ناحية التصور ، بافتراض عموم الشعور به لدى ذوي الأذواق . فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة ، لأنه مصدر شعور ذاتي بالرضا به ، دون حاجة إلى أفكار وأقيسة يتطلبها الحكم الموضوعي . فإذا حكمت بأن هذه الأقيسة جميلة ، فليس ذلك نتيجة قياس حتمي منطقي ، أو نتيجة تجربة كما هي الحال في الطبيعيات والرياضيات مثلاً ، وإنما ذلك نتيجة لحكم ذاتي فردي ، وكأنه أمر صادر عن وعينا الجمالي . فإذا حكمنا بما يخالفه ، كان في ذلك معصية للضمير الجمالي ، تشبه معصيتنا للضميرنا الخلق ، فيما لو خالفنا واجباً خلقياً .

فالجميل موضوعه متعة لا غاية لها ، ولا علاقة لها بالمنفعة المحسوسة ، كما هو الشأن في الشيء اللذيذ ، ولا بالمصلحة الخلقية ، كما هو الشأن في الخير . وتلك المتعة أساس حكم ذاتي ابتداءً ، ولسكنه موضوعي عالمي نتيجة . وهذه المتعة لا تستجيب إلى حاجة من حاجاتنا المادية ، كما أن هذه العالمية في الحكم الجمالي لا تستند إلى قاعدة . وحكم الخيال المبني على الذوق يوازي حكم العقل في المدركات للعقلية من ناحية الوصول إلى مدركات جمالية عامة تشبه المدركات المنطقية في عمومها ، ولكن بدون حاجة إلى أدلة وحجج . ولذا كان الحكم الجمالي عاماً عالمياً ، على الرغم من أنه غير موضوعي في منشئه لأن مصدره علاقة الأشياء بحواسنا ، وفي طبيعة حواسنا أساس لهذه العلاقات ، ولما يتسبب عنها من متعة . فالقن عند « كانت » مسلاة حرة ،

يمارس فيها الخيال مهنته دون قيد ، في نشاط يشبه اللعب ؛ ودون عاية ، لأن غايته في نفسه (١) . وقد أراد « كانت » أن يحرر الفن من القيود التي قد تفرض عليه من خارجه باسم المنفعة الاجتماعية أو الغاية الخلقية ، وذلك كي يتوافر للفن استقلاله الذي لا يزدهر إلا به ، ولا ازدهار للفن إلا بتوافر خصائصه الفنية الجمالية التي لا علاقة لها في ذاتها بجمال المضمون أو قبحه ، بل علاقتها مقصورة على جمال الصور الفنية التي يصوغها الشاعر شعراً ، كما يصوغها المثال أو الرسام في التماثيل أو الأشكال المحككة الصنع .

ويعد الفيلسوف الألماني هيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١) امتداداً لفلسفة « كانت » من جهة العناية بالشكل الجمالي ومعادلته بالمضمون ، وهي الناحية التي تهتمنا هنا . وعند « هيجل » أن فكرة الجمال مرت بثلاث مراحل تشرح أظوار الفن الثلاثة .

ففي المرحلة الأولى — وتمثل في الفن الشرقي والفن المصري — كانت السيطرة للمادة على الفكرة ، أو للصورة على المضمون ؛ ولذا كان الجمال يتمثل في الأشياء الكبيرة التي تبعث على الرهبة لضخامتها كالمعابد المصرية والقبور . ويسمى « هيجل » هذه المرحلة : « المرحلة الرمزية » ،

والمرحلة الثانية يسميها « هيجل » : « المرحلة الكلاسيكية » وتمثل في الفن اليوناني ، وفيها يتعادل المضمون والشكل ، وتصادف الفكرة حينئذ آتم تعبير عنها . وهي مرحلة السكمال الفني التي لن يصل إليها الفن في المستقبل ، فيما يرى « هيجل » .

والمرحلة الثالثة هي مرحلة سيطرة المسيحية ، ويسمينا « هيجل » : « المرحلة الرومانتيكية » . وفيها تغلبت الفكرة على الصورة ، واختل التعادل بين المضمون والشكل فضعفت الخصائص الجمالية . وإذا كانت هنئذ البناء

(١) تلك فكرة عامة من كتاب « كانت » المسمى : Critique de Jagement

كان ذا أثر خطير في النقد الأدبي وفلسفة الجمال عامة ، أنظر كذلك :

Lalo (Charles) : Notions d'esthétique, p. 56 - 58

تمثل المرحلة الأولى ، وفن النحت يمثل الثانية ، فإن فنون العصر الحديث فكرية ذهنية ، من موسيقا وشعر ، وهي تمثل مطالب الإنسان الحديث اللهنية ، ومواطن ضيقه . وفي هذا ضعف الشكل ليخلى مكانا للمضمون الدينى أو الفلسفى ، فضعف الفن ، ولن يعود للفن شكله الكامل الذى كان له فى عصر الإغريق ، فيما يرى « هيجل » . وفى هذا عنى « هيجل » ، بفلسفة الشكل أو الصورة الكلية للعمل الفنى ، واعتبر طغيان المضمون عليه مدعاة ضعف جمالى ، كما كان أول من أقام الدعاية لكمال الفن الإغريق على أساس فلسفى .

وقد تأثر البرناسيون بفلسفة « كانت » و« هيجل » فى الدعوة إلى استقلال الشعر عن كل غاية اجتماعية أو خلقية وفى العناية بالصور الشعرية ، وأنها تبلغ أعلى درجات جمالها بقليل اقترابها من فنون النحت والتصوير التى بلغ فيها الفن غاية كماله فيما رأى « هيجل » ، ثم فى النزعة الهيلينية التى سادت فترة طويلة عند الشعراء البرناسيين ، إذ كانوا يرون فى شعر الإغريق العصر الذهبى الذى لن يصل إليه الشعر أبدا .

وظهرت الدعوة إلى استقلال الفن عن كل غاية فى آراء « تيوفيل جوتييه » (١٨١١ - ١٨٧٢) وهو من أكبر طلائع البرناميين ، فى دعوته إلى الفن للفن ، وهى التى حرص عليها البرناسيون فى شعرهم على حسب ما نشرح من تأويلهم إياها .

يقول جوتييه ، فى صحيفة معاصرة له عنوانها : « الفنان » - وفى قوله هذا يتجلى تأثير « كانت » :

« نحن نعتقد فى استقلال الفن . فالفن لدينا ليس وسيلة ، ولكنه الغاية ، وكل فنان يهدف إلى مأسوى الجمال فليس بفنان فيما نرى ، ولم نستطع قط فهم التفرقة بين الفكرة والشكل . . . فكل شكل جميل هو فكرة جميلة » . ويقول كذلك فى مقدمة مجموعة أشعاره الأولى التى ظهرت عام ١٨٣٢ ، يتحدث فيها الغائبين بقوله : « يسألون : أية غاية يخدم هذا

الكتاب ؟ ان غايته أن يكون جميلاً . وفي مقلمة قصته : « الفتاة دي موبان » يقول : « لا وجود لشيء جميل حقاً إلا إذا كان لا فائدة له ؛ وكل ما هو نافع قبيح » (١) . وأثر ذلك فنياً يتمثل في البحث عن الصور الشعرية ، وبذل الجهد في كمال صياغتها الفنية ، بقصد بجلاتها لعيون القارئ كاملة دون غاية أخرى فليست المناظر الطبيعية تملأ لتأملات فلسفية ، أو بث آراء مذهبية ، أو إطاراً لخواطر ومشاعر ذاتية ، كما كانت الحال عند الرومانتيكيين ، ولكنها مناظر طبيعية مجلوة في صور كاملة فنية وكفى : « على الشاعر أن يرى الأشياء الإنسانية كما لو كان يراها إله من آلهة اليونان في أعلى جبل » (أوليب) ، وأن يفكر فيها من خلال نظراته الغامضة دون أية مصلحة له ، وأن يكسوها صورتها الحيوية العليا ، مع تجرده هو عنها تجرداً تاماً . وفي هذا القول تمثلت المعالم الأولى لصور الشعر البرناسي ، وواضح تأثرها بالنزعة الفلسفية في استقلال الفن .

ويقول « لو كنت دي ليل » رئيس المدرسة البرناسية (٢) ، مؤكداً استقلال الشعر عن الغايات النفعية جميعاً ، ومبيناً أن غايته هي خلق الجمال : عالم الجمال — وهو مجال الفن الوحيد — غاية في ذاته ، لانتهائي ، ولا يمكن أن تكون له صلة بأي إدراك آخر دونه ، مهما يكن . وليس الجمال إلا خادماً للحق ، لأن الجمال يحتوي على الحقيقة الإلهية والإنسانية ، فهو القمة المشتركة التي تلتقي عندها طرق الفكر ، وماعداه يلور في دوامة وهمية من المظاهر . والشاعر الذي يخلق الأفكار ، أي الأشكال المرئية ، وغير المرئية في صور حية أو مدركة ، عليه أن يحقق الجمال على قدر ما يتيح له قواه ورواه النفسية ، في تراكيب فنية الصنع ، ثم عن عمق خبرة ، محكمة النسيج ، متنوعة الألوان موسيقية الأصوات ، تمتاح من موارد شتى من عاطفة وتفكير وعلم وأصالة ، إذ أن كل عمل فكري لا يتوافر فيه هذه الشروط الضرورية

(١) انظر : Théophile Gautier : Mademoiselle de Maupin

(٢) انظر : Leconte de Lisle : Les poètes Contemporains (1864).

تخلق جمال حسي لا يمكن أن يكون عملاً فنياً . والشعر الذي يهدف إلى خلق الجمال لن يتاح تذوقه إلا لصفوة من الناس : « والفن الذي تتجلى صورته المتألفة القوية الكاملة في الشعر ليس سوى نوع من الترف العقلي لا يرتفع إلى مكانة تذوقه إلا القليل النادر من ذوى الفكرة » . ولذا كان على الشعر — فيما يرى لو كنت دى ليل — ألا يهتم أبداً بمطالب الحياة المادية المعاصرة ، إذ « القطيعة كاملة بينه وبين الدهماء » . وطالما ردد « لو كنت دى ليل » دعوته إلى الرجوع إلى شعر اليونان ، عصر الشعر الذهبي ، الذي لم يتيسر بعده للشعر أن يبلغ مدى ما وصل إليه في ذلك العصر . وهو في دعوته تلك متأثر بمعاصريه من أصحاب النزعة الهلينية التي مهد لها في فلسفته « هيغل » كما أشرنا من قبل .

وعلى الرغم من أن الدعوة إلى استقلال الشعر عن الغايات النفعية ، وإلى أن غايته هي خلق الجمال في ذاته ، كانت مبدأعاماً للبرناسيين ضاروا به على رأس دعاة الفن للفن في الشعر ، فإن هذا المبدأ العام ترك آثاره البعيدة المدى في اختيار موضوعات الشعر ، وطريقة سياق الصور فيها . وقد كانوا في هذه الدعوة متأثرين بالفلسفة النظرية المثالية . . وقد تأثروا في الشطر الآخر من دعوتهم بالفلسفة الوضعية والتجريبية التي سائرت النهضة العلمية لعصرهم . ذلك أن نقاد الأدب لعهدهم أرادوا أن يوفقوا بين مطالب العلم ومطالب الفن ، وأن يجمعوا إلى عنايتهم بالحقيقة عنايتهم بالخصائص الجمالية . وحوالى منتصف القرن التاسع كانت قد عظمت ثقة الكتاب والنقاد في العلم ، وأنه سيحل كل مشاكل الإنسان . وقد دعت الفلسفة الوضعية التي أسسها « أوجست كونت » (١٧٩٨ — ١٨٥٧) والفلسفة التجريبية على يد « جون ستيوارت ميل » (١٨٠٦ — ١٨٧٣) إلى خروج الإنسان من حلود ذاته طلباً للمعرفة الصحيحة ، وأن العلم هو الذي يقود إلى هذه المعرفة لا القلب ، كما كان يرى الرومانتيكيون .

وموجز قضايا الفلسفة الوضعية والتجريبية التي تهمتا هنا هي : أن المعرفة المشعة هي معرفة الحقائق وحدها ، وأن العلوم التجريبية هي التي تمدنا (م ٧ — دراسات ونماذج)

بالمعارف اليقينية ، وأن الفكر الإنساني لا يستطيع أن يعتصم من الخطأ — في الفلسفة وفي العلم — إلا بعكوفه الدائب على التجربة ، وبتخليه عن جميع أفكاره الذاتية السابقة ، وأن الأشياء في ذاتها لا يمكن إدراكها ، لأن الفكر الإنساني لا يستطيع أن يدرك سوى العلاقات بين الأشياء ثم القوانين التي تخضع لها هذه العلاقات (١) .

وعلى أثر ذلك سادت عقلية التقنين بين نقاد الأدب والفن ، كما سادت بين العلماء وفلاسفة العصر . وكان أعظم ناقد يمثل هذا الاتجاه هو « تين » (١٨٢٨ — ١٨٩٣) ، وقد تأثر به الواقعيون كما تأثر به البرناسيون ، لأنه في نقده يمثل الفلسفة الوضعية والتجريبية معاً ، وهو يقيم نقده في الأدب والفن على ملاحظات الحقائق الخارجية ويجهده في استخلاص القوانين منها . وقد حاول أن يرجع كل الأفكار إلى أحاسيس تتحول إلى نتاج ذهني عن طريق عملية التجريد ، وقرر أن الحالات النفسية تابعة في نشأتها وتطورها للحالات العضوية ، وأن الأفراد فيها خاضعون لتنوع من الخبرة لا يتخلف ، شأنهم في ذلك شأن الشعوب التي ينتمون إليها ، وأراد أن يشرح الإنتاج الأدبي في مختلف الشعوب عن طريق هذه الخبرة . ففي مقدمة كتابه : « تاريخ الأدب الإنجليزي » رأى أن الإنسان نتاج البيئة التي عاش فيها ، والجنس البشري الذي انحدر منه ، والميراث الثقافي الذي أخذته عن قومه ، وأن عبقرية الكتاب والشعراء والفنانين جملة لا تفسر لها بغير هذه العوامل الثلاثة . وقد حاول تطبيق قاعدته تلك على كتاب الإنجليزي وشعرائهم في كتابه السابق ، كما حاول تطبيقها على بعض الشعراء الفرنسيين والكتاب اللاتينيين .

وواضح أن آراء « تين » هذه ليست صحيحة على إطلاقها وأنها إذا شرحت بعض جوانب الإنتاج الأدبي ، فإنها لا تشرحه جميعاً ، ثم أنها تشرح العمل الفني بعوامل خارجية في الواقع عنه ، ولكنها كانت تمثل الاتجاه العام للفلسفة الوضعية السائدة في العصر . وقد أثرت من هذه الناحية على البرناسيين

في بغضهم للذاتية، وخروجهم من حدود أنفسهم طلباً للوصول إلى الحقائق هذا إلى أن « تين » كان يرى أن الفن مستقل عن كل غاية خلقية أو نفعية ، وأن الفن يشارك العلم في هذه الخاصة .

يقول في رسالة له إلى معاصرة المؤرخ « فرانسوا جيزوا » F. Guizot :
لكل شيء وضعه الخاص به . هذه هي قضيتي الكبرى . ففي الحياة العملية للخلق سلطانه المطلق . . ولكني إذا كنت أراه كذلك ، وإذا كنت أحبه في ميدانه ، فإنني أنفيه من الميادين الأخرى . فالفن والعلم مستقلان ، ويجب ألا يكون للخلق أي سلطان عليهما « (١) » .

وهنا نحن أولاء نرى صدى هذه الآراء في نقد رئيس المدرسة البرناسية :
« لو كنت دى ليل » ، فهو يقول متأثراً بروح العصر العلمية في النقد ، في الخطاب الذي ألقاه في حفل استقباله في الأكاديمية الفرنسية عام ١٨٨٧ :

« إذا كانت الطبيعة تخضع لقوانين لا تتخلف لا تزال تتحكم فيها ، فإن للفكر الإنساني كذلك قوانينه التي تنظمه وتوجهه . وتاريخ الشعر يتجاوب مع تاريخ العهود الاجتماعية والأحداث السياسية والأفكار الدينية . وفي الشعر شرح لجوهرها الخبيء وحياتها العليا ، فهو حقاً التاريخ المقدس للفكر الإنساني » . وطبعاً لا يقصد بذلك إلى الدعوة لأنغماس الشاعر في أحداث عصره ، إذ أنه من دعاة الفن للفن كما أسلفنا ، وإنما يقصد إلى شرح أسباب ضعف الشعر الغنائي أو ازدهاره شرحاً علمياً على حسب قوانين علمية لا تتخلف ، تشبه القوانين الطبيعية ، وهو يمثل في ذلك روح عصره . ويقول كذلك داعياً إلى وجوب إفادة الشعر من بحوث العلم المعاصر في موضوعاته التاريخية والإنسانية :

« إن الفن والعلم اللذين طالما فرقت بينهما جهود الفكر المتباعدة ، يجب الآن أن يأتلفا اتئلاًفاً تاماً أو يتوحد كلاهما بالآخر . فقد كان أحدهما

(١) المرجع السابق من ١٧٧ - ١٨٠ - وكذا :

(الشعر في عهده الأول) بمثابة الوحي الفطري للمثال الإنساني الذي تضمنته الطبيعة الخارجية ، وكان الآخر (العلم) هو الدراسة العقلية والتعبير المشرق عنها . ولسكن الفن فقد هذه التلقائية الخدمية التي كانت له في عهده الفطري أو بالأحرى : قد استنفدها ، وعلى العلم أن يرشده إلى المنسى من تقاليد ، حتى يعثها حية في الصور الخاصة به .

ثم يفصل بعض التفصيل ما يعنيه من ضرورة إفادة الشعر مما استجد من علوم إنسانية في القرن التاسع عشر ، فيقول : « والآن يتوجه العلم والفن نحو أصولهما المشتركة . وعمما قريب ستعم هذه الحركة . فالأفكار والحقائق والحياة الخاصة الخارجية ، وكل ما هو جوهري في أصل الأجناس الإنسانية القديمة وعقائدها وأفكارها وأعمالها أصبح يسترعى عناية الناس جميعاً ، (١) .

ولتأثير الطبيعة والواقعية والبرناسية بالنهضة العلمية والفلسفة الوضعية ، كانت وجوه القرابة الكثيرة بينهما . وقد ظهرت هذه المذاهب في عصر واحد : فقد بدأت تظهر الواقعية والطبيعية في النثر في نحو منتصف القرن التاسع عشر وتبعتهما البرناسية في الشعر ، ثم كانت وجوه الشبه الفنية بين هذه المذاهب الثلاثة . ففيها جميعاً نفس الدعوة إلى الموضوعية التامة في الأدب ونفس الطريقة في الملاحظة الدقيقة لصور الأشياء الخارجية عن نطاق الذات ، ونفس الفلسفة التشاؤمية من الحياة (٢) ، والثقة الكبيرة في العلم ، أنه سيحل جميع مشاكل الإنسان : هذا ؛ على ما بينهما من فروق جوهرية تتعلق بطبيعة العمل الفني في كل منها . فالواقعية والطبيعية كانت مقصورة على القصة والمسرحية ، ومن طبيعة موضوعاتهما الإنغماس في التجارب الاجتماعية المعاصرة ، مما جعل الكتاب الطبيعيين والواقعيين أشبه بالعلماء الاجتماعيين في تتبع الظواهر الاجتماعية المعاصرة ودراستها عن قرب ، ثم صياغتها بعد ذلك

(١) انظر : Lectonte de Lisle : Préface des poemes Antiques

(٢) انظر : M. Braunschviy, op. Cit. P : 4

على حسب القواعد الفنية للقصة والمسرحية ، وهي قواعد ينفرد بها مجال الفن عن الحقائق العلمية والنظريات التجريدية ، على حين اقتصرت الدعوة البرناسية بالشعر الغنائي ، فكان الشاعر مطلق الجناحين في ميدانه الفني الواسع ، يخلق بصورة الشعرية في أجواء العصور السحيقة والبلاد النائية كما يصور — ما شاءه خياله — مناظر الطبيعة من حوله ، في صور لا تفرض عليه الانغماس في التجارب الاجتماعية الإنسانية المعاصرة ، كما هو شأن القصة والمسرحية . ولهذا كانت دعوة الفن للفن أظهر وأوضح لدى شعراء المدرسة البرناسية في ميدان الشعر الغنائي .

ومن الأسس النظرية والفلسفة السابقة استمدت الصورة الشعرية خصائصها الفنية لدى شعراء المدرسة البرناسية ونقادها . وقد وافقوا الرومانتيكيين في بعض هذه الخصائص ، ولكنهم حددوها تحديداً انفرادياً به ، ثم خالفوا الرومانتيكيين في كثير منها ، نتيجة لنظراتهم الجمالية التي أدخلوها عن عصرهم وفلسفته التي أشرنا إليها .

فقد وافقوا الرومانتيكيين في أن الشعر الغنائي يعتمد أول ما يعتمد على الصور . ويرى البرناسيون أن خاصية الشعر الغنائي الجوهرية هي الإيحاء ، ويقصدون به قدرة الشاعر على إثارة الصور التي تعبر عن حالات خاصة للنفس أو للفكر بمحض الوسائل اللغوية المرتبطة بهذه الحالات أو بهذه الصور ، لا بالاثارات الذاتية والاعترافات المباشرة (١) . وكانهم يشرحون ما سبق أن عبر عنه « فكتور هوجو » في قطعة شعر خالدة من ديوانه : « تأملات » حين قال :

« ألا تعلموا أن الكلمة كائن حي » . ولكن البرناسيين يذهبون في الإهتمام بالصور إلى أبعد مدى . فلا قيمة للفكرة إلا في صورتها الفنية الكاملة . يقول « تيودور دي بانفيل » ، وهو من طلائع البرناسيين وكبار دعاةهم :

(١) انظر : Francis Vincent : Les parnassiens, L'Esthétique de
de L'école p : 42

« الصورة التي تتمثل لعقلك هي دائماً صورة فكرة من الأفكار ؛ ولكن المرء الذي يفكر بكلمات تجريدية لا يصل أبداً إلى ترجمة فكرته في صورة ؛ إنه على أكثر تقدير يصل إلى تقييد فكرته في تعبير عام مبتدل » (١) .

فلا قيمة عندهم للفكرة في ذاتها ، ولكن لصورتها . وهم يعتمدون في إثارة الصور على الصفات المعبرة ، وإحكام الأسلوب ورسم الألوان المختلفة لما يصورون ، أي على اللغة وإحكام صياغتها : ولكن في قالب الشعري القديم . فلم يقصدهوا إلى تجديد في الأوزان رغبة في الإيحاء كما سيفعل الرمزيون بعد ، ولم يهملوا في اتباع قواعد العروض أو اللغة تعللاً بالضرورات الشعرية ، كما كان يفعل الرومانتيكيون أحياناً جرياً وراء الإلهام ، وما تجود به القرينة لأول وهلة .

وقد عقد « تيودور دي بانفيل » في كتابه : « رسالة صغيرة في الشعر الفرنسي » فصلاً خاصاً عنوانه « الرخص في الشعر » ، أو الضرورات التي تباح لغويا للشاعر ، ولكنه لم يكتب تحت هذا العنوان إلا هذه الجملة « لا وجود لهذه الرخص » . وقد دعوا إلى ضرورة المحافظة على القافية في شكلها التقليدي ، مع الإفادة منها قدر المستطاع في الإيحاء والتصوير .

ويعبر « تيودور دي بانفيل » ، في كتابه السابق الذكر ، عن أهمية القافية لدى البرناسيين ، فيرى أنها هي التي تكسب الشعر صفته الفنية الخاصة به ، وهي التي تثير الأصوات المعبرة ، وتبعث الإنفعالات وتثبتها ، وتعرض أمام عيوننا المناظر الرائعة ، وهي التي ترسم المنظر الخارجي للصورة ، أروع وأثبت من المظهر الفني لتمثال الرخام ، شأن الشاعر في ذلك شأن الرسام « فكما أن الرسام بلمسة محكمة من لمسات ريشته يثير في ذهن الناظر فكرة أوراق شجرة الزان أو شجرة السنديان ، على أنك تستطيع أن تقترب من لوحته وتفحصها عن قرب ، لترى أنه لم يقدم لك في الحقيقة مظهر الأوراق

ولا بنيتها ؛ وإنما ارتسمت في ذهننا هذه الصورة لأن الفنان أرادها ،
كذلك الشاعر . فالكلمة التي يوقعها موقعها من القافية ، وهي آخر كلمة
في البيت ، يجب أن تجلو أمام عيوننا كل ما أراد الشاعر ، كما يفعل الساحر
اللطيف الحيلة .

وتنتيجة لتمسكهم بالصورة والشكل ، وعنايتهم بإحكام الشعر وحسن
نسجه ، ودعوا إلى ضرورة الوحدة العضوية في القصيدة ، أي انسجام أجزاء
الصور الجزئية بحيث تتابع منطقياً ، وتتآزر على رسم الصورة العامة كما رأى
الرومانتيكيون : على نحو ما بينا فيما كشفناه عنهم فيما سبق . وهذه الوحدة
ستكون مجال تصرف كبير لدى شعراء الرمزية فيما بعد (١) .

على أنهم إذا كانوا قد وافقوا الرومانتيكيين في أهمية الصور في الشعر
الغنائي ، وفي ضرورة الوحدة العضوية على نحو ما سبق ، فقد اختلفوا عنهم
اختلفاً جوهرياً في دعوتهم إلى موضوعية الصور ، في مقابل الصور الذاتية
لدى الرومانتيكيين . وهم يبنضون كل البغض أن يرى الشاعر الأشياء أو
مناظر الطبيعة من خلال ذاته ، أو أن يصور لنا ذات نفسه في اعترافاته وأحداثه
الخاصة ، أو يجأر بالشكوى في أشعار باكية ، ويرون في كل ذلك مشار
ضيق وضعف على الشعر أن يتبرأ منهما . وعلى الشاعر أن يبتغي ما استطاع
وراء الصور والمشاعر التي يعرضها ، وذلك بالتحرز من هذا « الأنا » البغض
الذي كان محور الأحاسيس والموضوعات الرومانتيكية وبتعميم للمشاعر
والصور في جانبها الإنساني العام . يقول « جوزيه ماري دي هيرديا »
José Maria de Heredia — من كبار شعراء البرنسمية — في
حفلة استقبله في الأكاديمية الفرنسية : « هذه الاعترافات الذاتية العامة تثير
فينا حياء عميقاً ، كاذبة كانت أم صادقة . فالشاعر يكتسب صفته الإنسانية
الشامة الحق بقدر ما يتجرد من ذاته » .

وميرة الشعر البرناسي — فيما يرى « لو كنت دى ليل » — هي في قدرة الشاعر على تعميم مشاعرة الخاصة ، بالتعبير عنها في صور موضوعية ، على أن يلتزم الشاعر الحيدة التامة حيالها ، شأنه شأن العالم في معمله حياله تجاربه الطبيعية . وقد تعكس هذه الصور آراءه أو مشاعره ، ولكن عن طريق غير مباشر ، بتقديمها في موضوعات إنسانية أو مناظر طبيعية قد تشف من بعيد عن مثله المنشودة ، ولكن الشاعر لا يقصد سوى تقديمها كما هي ، وللقارئ أن يستنتج منها ما يشاء .

ونتيجة لذلك كانت الصور في الشعر البرناسي وصفية . . يسجلها الشاعر أمام المنظر الطبيعي ، أو اتجاه الموضوع الذي يعالجه ، بوصفه شاهداً على ما يرى ، وكأن شعره مرآة تراءى فيها الأشياء كما هي ، أو كأنه متفرج يصف لك في أمانة دقائق ما عرض له . فالصور فيه مقصودة لذاتها ، والوصف لذات الوصف ، لا يتخلده البرناسي الخالص دعامة لآراء فلسفية يستنتجها ، أو للذهب فكري يشرحه ، ولا يجعل منها رموزاً توحى بحالات نفسية خاصة . فإذا وصف البرناسي منظرًا طبيعيًا — وكثيراً ما كانوا يصفون — عرضه عليك في دقائقه كما هو ، وحرص كل الحرص على ألا يخلطه بمشاعره ؛ وإذا بعث شخصية تاريخية في موقف عظيم الدلالة — وكثيراً ما ولعوا بذلك — فلن يتخذها رمزاً لموقف حاضر ، ولكنه يبعثها في أنخص ما امتازت به تاريخياً ، كما كانت ، ويترك لك استنتاج ما تدل عليه إنسانياً واجتماعياً ، وإليك مثلاً من شعرهم الوصفي ما يقوله تيوفيل جوتييه (١) من قصيدة له عنوانها : « أعمى » :
أعمى في جانب من الطريق ؛ كتيب المظهر كبومة في النهار ؛ على زمارته يوقع في لحن حزين ، يتحسس ثقبها ويخطئها . يردد أغنية قديمة دارجة ، يلحن فيها ولا يبالي ؛ يقوده كلبه في المدينة ، شبح ذوعين نائمة في النهار . تمر به الأيام لا تضيئ ؛ وعبوساً يصنى إلى العالم المظلم والحياة الخفية تهدر هدير السيل خلف حائط ! يعلم الله أية أو هام سوداء تحتل دماغه الكثيف ،

وأية عبارات غامضة تسطرها الفكرة في هذا التجويف ! . . . ولكن عسى في ساعات الإحتضار ، حين يطغى الموت الشعلة ، تصبح النفس المعتادة الظلمات قادرة أن ترى جلياً في القبر ! .

وفي هذا الوصف يلجأ البرناسيون إلى الصور المحسنة (البلاستيكية) ، لأنها هي التي تعكس مظاهر الأشياء ، ولذلك طالما قارنوا الشعر بالنحت ، وقربوا ما بين الشاعر والمثال . وكانت صلة الشعر بالنحت أقوى عندهم من صلة الشعر بالرسم أو بغيره من الفنون التشكيلية . وكانوا أول من طبقوا في شعرهم مقارنة أرسطو القديمة بين الشعر والفنون التشكيلية التصويرية . ولكنهم لم يهتموا بالإفادة من القوى الإيحائية لموسيقا الشعر ، ولم يقرنوا بينه وبين الموسيقى ، كما سيفعل الرمزيون .

وقد يغرب البرناسيون بخيالهم خلال الأقطار النائية أو العصور السحيقة ليسوقوا صوراً شعرية طريفة . وكذلك كان يفعل الرومانتيكيون هرباً من واقعهم . ولكن البرناسيين يغربون بخيالهم اغتراباً علمياً . فهم يتبحرون في دراسة التاريخ ، ويحيطون بما وصل إليه العلم في دراسة الأجناس البشرية ودياناتها وأساطيرها وحضاراتها ، قبل أن يبعثوا مواقفها وصورها التاريخية في شعرهم . وكانوا يفعلون مثل ذلك في تصوير مناظر الطبيعة والأحياء في البلاد النائية . ويوردون في كل ذلك ما يدل على تعمقهم وتبحرهم وسعة اطلاعهم ، فلا يقفون عند الصور السطحية ، والمشابهات العامة ، ولذا جاءت صورهم ذات صبغة علمية في كثير من أشعارهم ، بحيث يستعصى فهمها على من ليس له علم بالمدنيات والعصور التي يصورونها . وهم في ذلك لا يبالون بالدهاء ، ولا بالعامة والجمهور ، لأنهم لا يتوجهون إلا إلى الصفوة من معاصريهم أو من الأجيال اللاحقة . وهذا في الواقع هو ما يقصده من وراء دعوتهم إلى الفن للفن .

وقد كان كثير منهم في بادئ أمرهم يتبعون المذهب الرومانتيكي ، أو يشايعون دعاة التقدم الاجتماعي ، وكانوا لذلك يحرصون — أول عهدهم

بالشعر — على المشاركة بأشعارهم في طريق التقدم الإنساني ، على نحو ما فعل الرومانتيكيون . ولكنهم سرعان ما ضاقوا بالجماهير ذرعاً . فترفخوا عنهم في فهم . ورأوا أنهم ليسوا أهلاً للتوجه إليهم في شعرهم . ولهذا أبغضوا عصورهم على نحو ما يعبر عنه « لو كنت دى ليل » : « وإنما أبغض عصرى نتيجة للتفوق الطبيعى الذى نعانىه من كل ما يهددنا في فئنا بالموت ؛ ولكنه — وبالأسمى — بغض لا ضرر فيه على أحد ، لأنه لا يحزن سوى » .

ومن أجل ذلك نعوا على الرومانتيكيين دفاعهم في الأدب والشعر عن حقوق الدهماء ، كما نعوا على بعض معاصريهم تسخيرهم الشعر لوصف الغايات المادية والاختراعات الحديثة التى تمخض عنها عصر البخار (١) . فليس لقضية الفن للفن معنى — فى دعوة البرناسيين ومن سواهم — سوى البعد عن الغايات النفعية المباشرة ، كما يعبر عن ذلك « لو كنت دى ليل » فى الموضع نفسه :

« قلما أثار بهذه الأناشيد والأشعار التى يوحى بها البخار والتلغراف الكهربى ، وكل هذه العبارات والصور التعليمية التى لا صلة لها بالفن ، وهى بالأحرى تدلنى على أن الشعراء أصبحوا أكثر فأكثر أقل جدوى للمجتمعات الحديثة . . . وها قد اقتربت اللحظة التى يجب أن يكفوا فيها عن هذا الإنتاج خشية أن يتردوا فى الموت الفكرى » . والبرناسيون — بعد ذلك — يؤمنون بأن للفن والشعر بخاصة رسالة إنسانية فى هداية الصفوة إلى المثل الإنسانية العليا ، وفى السمو بالنفس عن طريق المتعة الفنية . وقد وضح ذلك مما سبق أن سقنا من أقوال لم توحيد ما بين الفكرة والصورة ، إذ ليست الصور التى يسوقونها جوفاء لا معنى لها . ويتجلى ذلك أيضاً فى عبارة « لو كنت دى ليل » السابقة ، إذ ينعى فيها على من ينغمسون فى الغايات النفعية المباشرة أنهم يصيرون بذلك أضعف فناً وأقل جدوى . ويقول كذلك فى الرد على من يظنون أنه لا فائدة تقدمية من وراء دعوته إلى إحياء المثل

(١) انظر فى ذلك :

الإنسانية في بحث الصور التاريخية لعهود الإنسانية السعيدة : « ليظمن القوم ،
فدراسة الماضي لا صلة لها بالسلبية ولا بالتجريد ، وليست المعرفة رجوعاً
إلى الوراء ، وإضفاء الحياة المثالية على ما لم تعد له بعد حياة واقعية ليس معناه
الرضا بالموت أو بحث صور مجدية لا ثمرة لها ، (١) . وإذن ليس في « الفن
للفن » قطع لكل صلة بين الفن والحياة ، كما قد سبق ذلك إلى فهم كثير
من الناس .

وبقى لنا هنا أن نورد مثالا آخر لصور الشعر البرناسي . وتيسيراً
للموازنة بينها وبين الصور الرومانتيكية اخترنا موضوعاً طرقة شاعر
رومانتيكي هو « لامارتين » كما عالج على طريقته شاعر برناسي هو
« لو كنت دي ليل » ، ألا وهو موضوع « البحيرة » . وقد ترجمت « بحيرة »
لامارتين إلى اللغة العربية مراراً ، ولهذا لا نترجم منها هنا إلا بضعة أبيات ،
تذكيراً بخصائص الصور الرومانتيكية ، ليتضح الفرق بينها وبين الصور في
الشعر البرناسي ، يقول لامارتين : « وهكذا نظل مندفعين نحو شطآن
جديدة ، نضرب في ليل الأبد إلى غير عودة . أفلا نستطيع أبداً — فوق
محيط السنين — أن نرمي القلاع يوماً ؟ كاد العام ينتهي أيتها البحيرة ! ،
فانظري ! هاأنذا آتى إليك وحيداً أجلس فوق هذه الصخرة حيث رأيتها
تجلس ، قريباً من الأمواج الحبيبة التي كانت الريح ترمي بزبد موجاتك على
أقدامها العزيزة ذات مساء — ألا تذكرين ؟ — كنا نسبح في صمت ، حيث
لم يكن يسمع من بعيد ، فوق الموج وتحت السموات ، سوى خريف
المجاديف ، تضرب — في إيقاعها — ألحان موجاتك . . أيتها البحيرة ! !
والصخور الصماء ! والكهوف ! والغابة المظلمة ! أنتن في أمان من الزمن ،

بل إنه يجدد لكن الشباب ، فلا أقل من أن تحتفظن ، وأن تحتفظي — أينما الطبيعة الجميلة ! — بذكرى هذه الليلة (١)

وازن بين تلك الصور الذاتية الرومانتيكية في وصف الطبيعة ، وبين هذه الصور البرناسية في قصيدة « لو كنت دى ليل » يصف إحدى البحيرات في جزيرة من جزر الشرق الأقصى : « بحيرة شاحبة ، هي البحر ، ملطخة بالجزر الدكناء ، التماسيح فيها سريعة الناء ، ترنق الماء الرهيب وتقض بالأسنان . وحين يصعد الليل العبوس بخاره وينشره ، تنطلق زوبعة من البعوض في طنينها الحاد البغيض ، تخرج من الوحل الساخن ، ومن العشب الداخن ، تمر في الهواء الثقيل أفواجاً أفواجاً ، على حين هناك فهود وأسود ، في شلال الأدغال الكثيفة الدجناء ، متخمة من اللحم الحى ، دامية الحلقوم ، تأتي ساعة تنام الصحراء ، لترد الماء . تلك (الفهود) تسير على الأرض مدمرة تموء من الظما واللذة . وهذه (الأسود) في خطاها الوئيدة تزدري أن توقظ الهوام المفترسة ، أو أن تسمع ، بين أعواد اليراع المشتبكة ، فرس البحر البدين ، بمنخريه المختلفتين يغط ويتمرغ ، وبقوائمه السمينة يخلط الحما الآسن بزيد المياه .

« وبعيداً من الشط ، وسط الصخور الضالاة ، بعض الدوح العتيق ، شاهد المصور القديمة ، وحيداً ، يرفع إلى السماء جبهته العريضة ، مفتل العضلات المعقدة من جذعه الراسخ ، يضرب في الجواء ، بفروعه الفسيحة الشوواء ، لا تحنها أية ريح هوجاء ، ولا تكسرها ، ولكنها تملؤها أحياناً همس غامض طويل . وعلى الأرض اللزجة الشائكة بأطراف صفوف ثقيلة ، المشبعة بالأريج الحاد وبالروائح الويلة ، وفوق هذا البحر الأدكن

(١) انظر :

Lamartine : Premières Méditations poétiques, Méditation

وهذه الجزر الأسوانة ، دون انقطاع وبلا نهاية ، يبدو حائماً نوع من صمت الموت ، يتمثل دائماً في آلاف الأصوات المكبوتة « (١) .

فالمصور التجسيمية ، والوصف الموضوعي ، والصفات والألوان المعبرة ظاهرة كلها في القصيدة السابقة ، مع عناية بالصياغة وروعة في الأسلوب يتعلم أن تنقل صورتها في الترجمة . فقد كانت البرناسية نوّمن بالصنعة ، ولا تستسلم للإلهام كالرومانتيكية . وهذا وجه من وجوه الشبه بينها وبين الرمزية .

وقد رأينا كيف كانت البرناسية نتيجة طبيعية للنهضة العلمية والفلسفة الجمالية للعصر . وكان دعائها اختياريين جمعوا بين آراء فلاسفة مختلفين في اتجاهاتهم ومشاربهم وكانت البرناسية الطبيعية صنوين ، لتأثرهما بروح العصر ، وإن كانت دعوة البرناسيين مقصورة على الشعر ، على حين اقتصرت دعوة الواقعيين والطبعيين على النثر القصصي والمسرحي .

وكان للبرناسيين فضل الربط بين الشعر والفنون التشكيلية ، وبخاصة الرسم والنحت . وإذا كانت البرناسية لم تعمر طويلاً شأنتها في ذلك شأن الطبيعة ، فقد خلفتها الرمزية ، فوثقت الصلة بين الشعر والموسيقى ، وتعمقت في طرق الإيحاء ، فاثرت في النقد والشعر العالميين تأثيراً أعمق وأشمل .

حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر

لا يستطيع تفسير الفوارق التي تفصل الشعر العربي القديم من الشعر الحديث والشعر المعاصر ، إذ أبقينا في دراستنا في حدود الموروث من أدبنا . ذلك أن تلك الفوارق ترجع في جوهرها إلى اتصال أدبنا بالآداب العالمية . ومنها الأدب الفرنسي . ونلم في هذا الصفحات إلمامة عاجلة بالاتجاهات العامة للشعر الغنائي الفرنسي المعاصر الذي تأثر به أدبنا الحديث في نوع الصور والتجارب ، وفي نوع النظرة إلى الحياة ، بل وفي اقتباس بعض التجارب كما هي ، فضلا عن تأثره بالموسيقى الشعرية وثورته فيها على الأوزان الموروثة . ولكي نتحدث عن الشعر في فرنسا ، لابد أن نشير عابرين إلى مكانة الشعر الغنائي في المذاهب الأدبية في فرنسا منذ منتصف القرن التاسع عشر .

فقد قامت الواقعية الأوربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، ولم يهتم دعايتها بالشعر ، ولم يذكرها في بياناتهم الملهية عنه شيئا . وعاصرتها المدرسة البرناسية التي قصرت عنايتها على الشعر الغنائي ، وعلى الرغم من مشابهتها الواقعية في نواح كثيرة ، لم تهتم بجمهورها ومسائله ، ولم تربط التجربة الشعرية بتلك المسائل المعاصرة . وخلفتها في الشعر المدرسة الرمزية ، فغاصت في أطواء النفس ، لتعبر عن المعاني الباطنية العميقة التي تقصر اللغة — في دلالاتها الوضعية — عن التعبير عنها . وقد لجأت إلى الاستعانة بوسائل الإيحاء الفنية ، ودعت إلى إطلاق موسيقا الشعر من القيود التقليدية ، ونادت بالشعر المطلق من القافية ، والشعر المرسل والحر . وما زال كثير من مبادئها يعيش في الشعر الحديث . ولكنها لم تهتم بالجمهور ، بل اتجهت إلى الصقوة .

ومنذ الحرب العالمية الأولى تنبه الشعراء إلى ما بينهم وبين الجمهور من جفوة ، لا شبهة لها فيما يخص القصة أو المسرحية التي لم تبتعد قط عن عصرها وجمهوره ، فأخذوا يفكرون في القضاء على هذه القطيعة .

وأول اتجاه مدهي في هذه الناحية تجلى في دعوة السرياليين عقب تلك الحرب . وعلى الرغم من أن السريالية لم تعد حية في الشعر المعاصر بمبادئها الأولى ، لا يستطيع ناقد أن يتحدث عن الشعر المعاصر دون أن يذكرها . فقد كانت أكبر حركة أدبية ساعدت على نهضة الشعر الحديث بما دعت إليه من مبادئ عامة . وهي الحركة الأدبية الكبيرة التي اعتدت بغاية اجتماعية للشعر الغنائي قبل غيرها . وقد اتخذت الشعر وسيلة للتعبير عن عالم اللاشعور ، فهو عملية تحرير للانسان بالقول ، وهو عملية غير مقصورة على التعبير عن ذات النفس من خلال الخطوات اللاشعورية ، ولكنها ذات دلالة - في نفس الوقت - على ما هو خفيء شتيت مجهول المعالم في نفوس الآخرين . وعند السرياليين أن « الشعر تجربة في تناول جميع الناس من أجل جميع الناس » وعماد هذا الشعر هو الصورة . ومن قبلهم بنى الرومانتيكيون الشعر الغنائي على الصورة كذلك . ولكن الصورة عند السرياليين غير موروثة ، تكاد تكون لا صلة لها بصور البلاغة قباهم . إذ هي تقريب تلقائي مفاجيء لشيئين متباعدين ، بحيث يكشف عن إحساس لا شعوري عميق ، ليبين فطرياً عن ضلالة القيم المألوفة ، أو يشف عن تجارب تصلح أساساً لقيم جديدة . وقد تأثر الشعر العالمي بالنواحي الفنية للصورة السريالية ، وباتخاذ الصور والتجارب الشعرية طريقاً للتعبير عن تجارب اجتماعية في نتائجها ، مهما كان مصدرها الذاتي . وفي ذلك الاتجاه تغلب الوجدان الاجتماعي على الوجدان الفردي . ولا شك أن الحركة السريالية قد انتهت . ولكن أكثر شعراء فرنسا المعاصرين كانوا قد اشتروا فيها ، أو تأثروا بها في دعوتها الفنية . وساعد على هذا الاتجاه ما تمخضت عنه الأحداث قبيل الحرب العالمية الثانية وبعدها ، فقد كشفت عن عيوب كثيرة في المجتمع ، وفي الفرد بوصفه وحدة ذلك المجتمع . كما شد من أزر ذلك الاتجاه ما دعت إليه الواقعية الاشتراكية في الشعر ، منذ عام ١٩٢٦ من أن « الشعر يجب أن يخدم شيئاً في المجتمع » وأن أحد الشروط الأساسية للشعر هو وجود مسألة في المجتمع لا يتصور حلها بدون الشعر . وقد وصلت هذه الدعوة إلى فرنسا قبيل الحرب العالمية الثانية ، فاثرت في الشعر المعاصر تأثيراً كبيراً ، إذ ساعدت على قيام

ما نستطيع تسميته : الاتجاهات الواقعية في الشعر الغنائي . وفيها أصبحت الغلبة للوجدان الاجتماعي دون محور للوجدان الفردي . وبعد السريالية لم يقيم في فرنسا ما نستطيع أن نسميه مذاهب فيما يخص الشعر الغنائي ، ولكنها اتجاهات ذات طابع واقعي كما قلنا . وقد سارت واقعية الشعر في نفس الطريق الذي سارت فيه الواقعية الأوروبية من قبل في القصة والمسرحية . فراح أهلها — أكثر ما ولعوا — بوصف الشر رغبة في انقضاء عليه ، أو التنبيه إلى خطره ، والوقوف على حقيقته . وهذا هو التيار الغالب في الشعر المعاصر . وفيه ذوب من السريالية والرمزية في نواحيهما الفنية .

وهذه الاتجاهات الواقعية إطارها العام هو الحرية في اختيار التجارب والتعبير عنها . وهي ذات ألوان متعددة ترجع إلى أصالة الشاعر ووجهته الفلسفية وموقفه من مسائل الحياة والمجتمع . على أنه يمكن تبين تياراتها الكبرى الممثلة لها :

فن الواقعية الشعرية ما يصف العالم من خلال الإنسان . والإنسان هنا أعم من ذات الشاعر من حيث هو فرد . فالخواطر الذاتية تبدو ذات دلالة عميقة على الوعي العام الجماعي في آفاته ومخاوفه . وأصحاب هذا الاتجاه يتحاشون شعر المناسبات العابرة .

ومن الواقعية في الشعر الغنائي كذلك ما يصف العالم كما هو ، دون طابع ذاتي في صورة من صوره ، في حيدة تامة ، فيختار الشاعر من مظاهر العالم ما يؤكد قضاياها من جوانب البؤس والحقق يواجهها مجتمعها الحديث .

ومن الواقعية كذلك ما ينغمس في الحوادث العامة والمناسبات العابرة ، ولكنها حوادث ومناسبات ذات طابع إنساني عام ، أو وطني ، عاناها الشعراء في عصرهم المضطرب الحافل بصنوف الأخطار والمخاوف . ويغلب عليهم جميعاً طابع التشاؤم والسخط ، على أن من يتفاءل منهم يصور تفاؤله في مستقبل بعيد ، لجيل جديد من الناس ، تصهره أحداث الحاضر ليولد ميلاداً جديداً .

وقل من المعاصرين من نظر إلى مباحج الحياة ، ومجمل بعض مسراتها في استرواح هو استرواح المجهود العاني المرهف الشعور ، يقىء وقتاً إلى هذه الظلال المتناثرة على طريقه الشاق الطويل . وقد قسمنا الشعر الغنائى الفرنسى في اتجاهاته الكبرى دون نظر إلى الشعراء . لأن الشعر الغنائى يظل دائماً ذا دلالة ذاتية في وسائله الفنية وصوره . ولذا كثيراً ما نرى شاعراً يجمع بين أكثر من اتجاه من الاتجاهات السابقة . ولكل شاعر من هؤلاء أصالته في التجارب والصور ، وهى أصالة ينفرد بها ، وتتسع بها الهوة بينه وبين غيره من الشعراء . ولذا آثرنا أن نمثل لهـذه الاتجاهات بنصوص للشعراء المشهورين ، ننبه في إيجاز إلى خصائصها الفنية في تقديمنا لها ، تاركين للقارئ أن يستجلى دقائقها الفنية ، ويتبين مشابقتها لشعرنا الغنائى المعاصر .

ونبدأ بتقديم نماذج للشاعر الفرنسى المعاصر هنرى ميشو الذى ولد في بلجيكا عام ١٨٩٩ ، وأتم دراسته في فرنسا ، ويعيش بها .

وفى شعره شبه من السرياليين في كشفه عن أنففى أطواء النفس ، في نوع مروع من المفاجأة والغرابة ، ثم رغبته في القضاء على ما ينفر منه من عادات بتصوير عادات وتقاليد متناقضة ، في رحلاته الخيالية في عنواناتها ، ولكنها ذات طابع واقعى في مغزاها . وهى تذكرنا برحلات « جاليفر » أو رحلات « رابليه » على أنه فيها منطقى في ربط صورته ، ورسم تفاصيلها . وفيه كذلك من الرمزيين في أجواء الإيحاء القسيحة التى يعبر عنها في تجاربه العجيبة ، وفى التأمل فى الجوانب النفسية المحيرة . ولكنه — مع ذلك كله — ذو طابع واقعى . فوراء صورته الساخرة ، وخواطره الجريئة الذاتية ، عالم حافل بالقلق والألم ، يصوره في موضوعية شبه علمية ، كأن مناطق خياله أقاليم نفسية حقيقية ، اكتشفها رحالة في سفر شاق . والصور الشعرية عنده موجزة ، تقرب في ظاهرها من صور النثر ، يتبع فيها المزاوجة غير المألوفة بين الكلمات الجارية والتجريدية ، تتوالى لرسم حالات متناقضة ، وتكشف عن مناطق نفسية باطنة ، يعانى القارئ منها ما يشبه الكابوس الذى يرى الشاعر من خلاله عصره كله . إنه القناع الجذاب في مظهره ، ولكنه يستر

وراءه — لمن يتأمل — فراغاً غنياً ، يشعر به في ذات نفسه ، وهذا الفراغ لا تعمده سوى الأشباح التي ألفها الإنسان ، حتى ليفتقد نفسه إذا غابت تلك الأشباح عنه . هذا ما يعبر عنه الشاعر في صور ذاتية الطابع ، موضوعية الدلالة ، لأنها صورة الإنسان المعاصر ، في قصيدة له عنوانها : « الفراغ » في ديوانه : خط الاستواء يقول فيها :

تهب عاصفة مروعة .

وليس سوى ثقب صغير في صدرى ، —

ولكن تهب فيه ريح مروعة ،

وفي الثقب حقد دائم ، ورعب كذلك ، وضعف .

هنا ضعف ، ولكن الريح فيه عاتية ،

عاصفة كالزواجع ،

تحطم إبرة من الصلب ،

وليست هي مع ذلك سوى هواء ، سوى فراغ .

فإذا اختفت لحظة افتقدت نفسى وتولفت .

ماذا كان يقول المسيح لو أنه هكذا خلق ؟

والرعدة في نفسى تنبعث عن برد لا يهدأ .

وهذا الفراغ الذى تثيره نزاع إلى العلم ،

هو مداراة وصمت .

صمت النجوم .

وعلى أن هذا الثقب عميق ليس له من شكل .

وقريب من قصيدته السابقة هذه القصيدة ذات الطابع الموضوعى ولكنه يشف عن ضيق نفسه ، يعبر فيها عن أدواء هذا العالم ، في صور تتزوج على بعد ما بينها ، وتتكامل على تنافرها ، وتتوالى على وصف شعور

الضيق العام . وهذه القصيدة عنوانها : « هذا هو دائماً . . . » من ديوانه :
الحياة في الأطواء ، يقول فيها :

هذا هو دائماً طعام الرمح النافذ ،
وخلايا الزناير تنقض على العين ،
والبرص .

وهذا هو دائماً الجنب الممزق ،
وهذا هو دائماً الموءود حياً ،
وهذا دائماً المعبد المنهدم ،
والعضد الواهي ، كالهذب ، في مصارعة النهر ،
وهذا دائماً الليل الذي يعود ،
والقضاء الخاوي المتربص .

وهذا — دائماً — مريح السائمات القديم ،
وهذا — دائماً — الموءود حياً ،
وهذا — دائماً — المعبر المنقض ،
وهذا — دائماً — العصب اللديغ من أعماق قلب يتذكر ،
والنورس العملاق ينهض العقول .
وهذا — دائماً — السيل الجياش الجارف ،
وهذا — دائماً — اللقاء في العواصف ،
وهذا — دائماً — شط الظلمات حيث لا شمس ،
وهذا — دائماً — من خلف أعمدة الأسوار — في حجرات السجون —
هو الأفق الذي يتراجع ، يتراجع التهقيرى أمام العيون .

وفي بعض رؤاه الشعرية أبشع صور الواقع ، يرى فيها إنسان العصر
ميت الروح ، نهياً لريح الدمار ، لا يرى وجهاً لوجه سوى شبح الفرع

يهلده ، ويهلده عصر أخفق فيه العلم ، وأخفقت جهود الإنسانية في إسعاد الإنسان . والشاعر يرى الحقائق ويجلوها ، ويتأملها عن بعد . إنه الصوفي الذي يعلم أن لا صوفية . ولكنه في خلوة تفكيره موقن أن لا دواء للإنسانية سوى هذه الروحية ، لو كان من سبيل لايجادها . تلك هي خواطر الشاعر في قصيدته : « هذا هو الإنسان » من ديوان له عنوانه : « نحن ورقى » وهي :

رأيت الإنسان .

لم أر الإنسان الشبيه بطائر البحر ، يحتضن الأمواج ، وينطلق سريعاً ،
فوق البحر اللانهائي ،

بل رأيت الإنسان ذا المشعل الواهن ، أزور يتحسس طريقه ،
يجد جد برغوث يقفز ، ولكن قفزته رهن قيد القوانين . .

لم أسمع الإنسان ذا العيون الرطبة من التقوى ،
يقول للشعبان الذي يلدغه لدغة الموت :

ليتك تولد من جديد إنساناً وتقرأ كتب « الفيدا » ،

ولكني سمعت الإنسان عربة ثقيلة ، يسحق — في ركضه — المحتضرين
والموتى ولا يلتفت .

يشمخ بانه ، كأنه جوجو قرصان « الفيكنجس » ،

ولكن لا ينظر إلى السماء موطن الآلهة ،

بل ينظر إلى السماء المريية ،

حيث يتوقع ان ينطلق منها كل لحظة ، آلات سواراة لا تهدأ ،
تحمل القنابل المقتدرة .

زرقة الإجهاد حول محاجرهم أوسع من عينيه .

والوحل يغطيه أغزر من معطفه ،

ولكن خوذته دائماً صلبة . .

لم أر الإنسان الوديع ذا الكنز الخيالي ،

في كل مساء يستطيع أن ينام في حضن جهده الحبيب ،
ولكن رأيت مضطرباً عبوساً صلفاً .
إطار ضحكاته ذو قوى فسيحة ، ولكنه كئوب .
عاداته المتأصلة تشد به إلى طريق أعوج الخطوط لا يستقيم . .
همومه هي أبنائه الحقيقيون . .
منذ زمن بعيد لم تعد الشمس تدور حول الأرض ، بل العكس ،
ثم كان عليه — بعد ذلك — أن يكون من سلالة قرد . .
ويظل مضطرب كلهب يضطرم . .
ولكن تمثال البرد المشوه خيء تحت جلده .
لم أر الإنسان الذي يعتمد بالإنسان . .
بل رأيت مكتوباً : « هنا » يسحق الناس ، هنا يسحقون . .
وهناك تفرع رءوسهم .
والإنسان دائماً هو الذي يستغل في الحالتين .
يوطأ بالأقدام كأنه طريق ، ومع ذلك يخدم نفس الغاية .
لم أر الإنسان يستجمع خواطره ليتأمل في وجوده العجيب ،
ولكني رأيت الإنسان يستجمع القوى كتساح ، يرقب — بعينه
الثلجيتين — فريسته في طريقها إليه ،
وحقاً كان ينتظرها من طرف غدارته الطويل .
على أن القنابل المتساقطة حوله كانت دائماً أكثر منعة ،
لها في أطرافها غطاء محكم الصنع ، ذو صلابة لا تقهر . .
لم أر الإنسان ينشر من حوله وعى الحياة السعيدة ،
ولكني رأيت الإنسان آلة ذات محركين . .
تنشر من حولهما الرعب الوحشي والآلات المفترسة . .

وعمر الإنسان — حين عرفته — يقرب من مائة ألف سنة ، يقدر أن يتم
في يسر دورته حول الأرض ،
ولكنه لم يعرف كيف يكون جاراً طيباً . .
كانت تطوف بين الناس حقائق موضوعية وحقائق وطنية ،
ولكن الإنسان الحق لم ألتق به ،
وفي كل مرة أراه يبرع في الأمور الانعكاسية التي تكاد تصدر لا عن
وعى :

أحدهم يشعل لفافته ، والآخر يشعل مصنع النفط . .
لم أر الإنسان يجول في فسيح وجوده الداخلي ذى العسل والنجوم ،
ولكني رأيته يسخر اللرات ويخار الماء ،
ويزق أجزاء اللرات على غير يقين من وجودها . .
ويتأمل بمجهره في معدته وفي أحشائه وفي عظام جسمه . .
يبحث عن ذات نفسه في أجزائه ،
في أفكار انعكاسية كالكلب .
لم أستمع إلى غناء الإنسان ، غناء التأمل في العوالم ، غناء الفلك ، غناء
الفضاء الرحب ، غناء الأمل الأبدي . .
ولكني سمعت غناؤه شبيهاً بسخرية مرة أو برجفة التشنج .

ثم هذه تجربة أخرى لنفس الشاعر ، تبدو ذاتية محضة ، ولكنه يقصد
فيها إلى التعمق في أطواء النفس ، فيما فيها من شر لا تخلو منه الصفة ، مبيتاً
مسلكه العدائي المسالم تجاه أعدائه ، في قصيدة : « الأطماع الراضية » ،
من نفس ديوانه السابق الذكر : « الحياة في الأطواء » ، وفي هذه القصيدة
سخرية مرة ، تذكر بسخرية « فولتير » . وفيها يقول :

قلما صنعت في حياتي شراً بأنسان .
فليس لدى من الشر سوى الرغبة فيه ، ومرعان ما تمحي ،
قد ارتضيته .

في الحياة لا يحقق المرء ما يريد . قد تظن أن ستكون سعيداً بحادث قتل ،
يقضى فيه على أعدائك الخمسة ، لكنهم سيخلقون لك متاعب وآلاماً ،
وشر المصائب ما يأتي من الموتى ، بعد أن بدل في القضاء عليهم كبير
جهنم ،

على أن في تنفيذ هذا القضاء ما به يظل تائياً عن الكمال ،
ولكن بطريقتي أستطيع القضاء عليهم مرتين وعشرين وأكثر .
وفي كل مرة يتقدم إلى نفس الشخص . .
محلقومه البغيض ، أدفعه ليغوص في كتفيه ،
حتى يعقب الموت . .
فاذا غشيه برد العدم ،
قد يبدو لي أن ميتته تلك ينقصها شيء من الدقة كي تم كما أشتهى ،
فانهضه ثانية في الحال ، لأقتله من جديد . .
قتلة لا يشوبها نقص ،
لهذا — وحقاً ما أقول — لا أفعل شراً بأحد ، حتى بأعدائي ،
بل أحتفظ بهم ، أمتع بمنظرهم ،
حيث ألقاهم بما يستحقون من جزاء ،
مع العناية كل العناية بهذا اللقاء . .
ومع الاستهتار عن عمد (وبدونه يضيع فن اللقاء) ،
ومع ضروب الإصلاح والتكرار في إجراء الجزاء ،
وهكذا ينذر من أكون لديهم مثار شكاة ، إلا من أولئك الذين يأتون
في غلظة ، يرتمون في طريقي ،
وحتى أولئك . .

وأفرغ قلبي — من حين لحن — من كل خبث ، ليتفتح للطيبة ،
حتى يمكن أن أوثمن على فتاة صغيرة بضع ساعات ،
قد لا يصلها مني شر . ومن يلدرى ؟
لعلها تتركني آسفة .

والشاعر يهرب من واقعه في رحلاته ، ولكن هربه ، أبعد ما يكون من
الحرب الرومانيكي ، إنه لا يهرب من الواقع إلا ليعود إليه ، ليصور أن
الناس آبه مغربون ، في شبه منفى أبدي .

وفي شعره ذي الطابع الموضوعي صدى أحداث الحرب التي عاشها .
ونذكر أخيراً شاهداً على ذلك ما نقتبسه هنا من قصيدة له عنوانها : « رسالة »
من مجموعة قصائده له عنوانها : متاهة ، ومما قاله فيها ، وهي من الشعر الحر :
أكتب لك من بلد كان قبل ألقا . أكتب لك من بلد المعطف والظل .

نحن نعيش منذ سنين ، نعيش في برج مرادق الحداد .

أف ! يا للصيف ! صيف مسموم ، ومنذ ذلك الوقت ،

أصبحت الحياة يوماً مبكروراً ، يوم الذكريات المطرزة . .

السلك المصيد يفكر في الماء ما استطاع ، ما استطاع ،

أليس ذلك طبيعياً ؟

على قمة منحدر جبلي ، تسلك طعنة حربة . على أثرها تغيرت حياة
كاملة .

لحظة تفتح باب المعبد .



السحب تمضي

السحب ذات الحواشي من الجلاميد ،

السحب التي حواشها سمكات قد نفاها الصائد من الماء .

ونحن ، مثل هذه السحب ، تمضي ،

محشوين بقوى الألم الفارغة .

لم نعد نحب النهار فللنهار عواء . ولم نعد نحب الليل ، غشيته المموم .

ألف صوت تغوص بنا . لا صوت إليه نستند . جهدت جلودنا من

وجهنا الشاحب . .

الأحداث فسيحة . والليل كذلك فسيح ، لكن ماذا يستطيع الليل ؟

ألف نجم من نجوم الليل لا تضيء سريراً واحداً .

من كانوا يعرفون لم تعد لهم معرفة . يقفزون مع القطار ،

ويتدحرجون مع العجلة .

« الاحتفاظ بذات النفس فيما تملك النفس ؟ »

لا تفكر في هذا ! لا وجود للمنزل المنعزل في جزيرة البيغاوات !

* * *

لم نعد نتعارف في الصمت ، ولم نعد نتعارف في صنوف العواء ،

ولا في مغاورنا ، ولا في حركات الغرباء ،

ومن حولنا الريف مستهتر ، والسماء بلون مأرب .

رأينا أنفسنا في مرآة الموت ، رأينا أنفسنا في الدلاء اللعينة ،

من الدم المراق ، والانطلاقة المبتورة ،

في المرآة السوداء ، مرآة المهانة .

وعدنا إلى منابع الدم .

ويقصد الشاعر بهذه منابع الدم ، منابع النفس الآتية في الانسان الحديث ، منابع الإرادة المشلولة .

وهذا شاعر في رؤاه القائمة يتحاشى أن يصرخ بمعنى ذهني لتجاربه وصوره ، إنه مجرد شاهد على ما يقول . وعلى القارئ أن يقف على حقيقة الموقف في هذه التجارب . وهذه التجارب تدور حول لا نهائية منطقة المنفى والألم للإنسان الحديث ، واللا نهائية الخطيرة لقوى الإنسان الفكرية وحرية .

وهذا الشاعر يمثل على طريقته جانباً من الاتجاه العام للشعر الفرنسي المعاصر ، ولاستكمال هذه الجوانب التي أشرنا إليها في صدر هذه الصفحات ، علينا أن نسوق نماذج لشعراء آخرين ، مبينين من خلالها طريقتهم في التصوير وموقفهم ، وهذا ما سنحاوله في الفصل القادم .

حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر

على الرغم من الإطار الواقعي الفسيح الذي يلتقي في دائرته كبار شعراء فرنسا المعاصرين ، تتنوع اتجاهاتهم تنوعاً كبيراً ، على أنهم يتميزون مع ذلك عن أسلافهم الأقبصين من شعراء ما قبل الرمزية ، وذلك أن الشعر الفرنسي المعاصر احتفظ بكثير من الوسائل الفنية الرمزية مثل الموسيقى الحرة الصادقة التراسل مع المعنى ، ومثل تراسل الحواس ، وغموض التجارب بالقاء الأضواء على بعض جوانبها وترك الجوانب الأخرى ترجع في ظلال الغموض بحيث لا يصل الغموض إلى الإبهام والألغاز . كما ورث هذا الشعر من السريالية تراسل المكونات لتسفر عن معنى غريب عميق ، وتلاقى الأضداد عند نقطة إيجابية تعجز اللغة - من حيث وضعها - عن التعبير عنها . ثم بقي هذا الشعر مع ذلك في دائرة الواقع ليوثق صلته بجمهوره ، ولكن أي جمهور ! ! إنه جمهور جديد مختلف في ذوقه ونوع غذائه الفني عن جمهور ما قبل الرمزية . بحيث لو تصورنا أن بعض أفراد الجمهور الكلاسيكي أو الرومانتيكي قد بعثوا ، ليقروا هذا الشعر لعدوه رطانة ، وأنكروه جملة ، على نحو ما ينظر كثير من معاصرينا لشعرنا الحديث المعاصر في كثير من تجاربه .

وفي الصفحات السابقة رأينا اتجاهاً من هذا الشعر ذي الطابع الواقعي ، البالغ التشاؤم ، المتعالي مع ذلك في صوره ، والذي يشهد على إنسانية في طريق الإنحدار ، شهادة المسجل للأساتما في مرارة كشف عنها صور موضوعية محضة . وأوردنا له نماذج .

وتتحدث الآن عن مثل فريد آخر يمثل اتجاهاً جديداً في الشعر المعاصر ، ذلك هو اتجاه الشاعر « جاك بريفيير » ، الذي ولد عام ١٩٠٠ ، واشترك في الحركة السريالية في أول عهده بالشعر ، ولكنه ما لبث أن استقل عنها ، وإن احتفظ بكثير من وسائلها الفنية .

ووجه الجدة في اتجاه هذا الشاعر أنه أنزل الشعر من الأجواء العليا التي كان يخلق فيها ، فجعله في متناول الشعب ، ولذا كان أكثر شعراء فرنسا جمهوراً ، فاسمه يتردد على ألسنة أكثر الناس ، وتلقى كتبه رواجاً متقطع النظر . وقد كان على رأس شعراء فرنسا المعاصرين الذين قضوا على القطيعة التي كانت بين الشعراء والقراء منذ الرمزية ، فحمل هذا الجمهور — على اختلاف درجات تفكيره وثقافته — على الإهتمام بالشعر . وذلك أنه أضفى على شعره صبغة شعبية باللغة البساطة في مظهرها ، حتى ليخيل للقارئ أنها لغة الحديث العادي ، ولكن الجهد القوي نجىء تشفى عنه هذه السهولة في الصياغة ، سهولة ينساب بها الكلام انسياقاً يقرب من النثر ، ولكن وراءه روحاً شعرية دقيقة فريدة ، ولذا اجتذب هذا الشاعر إليه من كانوا يشرذون على الشعر الحديث ، ويعدون مجرد مهارة لفظية ، أو براعة فنية ، أو رياضة لغوية .

وهذا الشاعر يمثل خير تمثيل الاتجاه الواقعي ، فهو يعيش بشعره في عصره ، لا يستديره ولا يتعالى عليه . ويستمد تجاربه من المناظر التي يراها ، والأحداث التي يعيشها ، وظواهر العصر الحديث التي يتمثلها ، وهو يقول في إحدى قصائده :

« يا أبانا الذي في السموات ، لتظل فيها ، ولنبق نحن على الأرض ، التي هي أحياناً جـد جميلة » .

وهذه المناظر والمشاهد المألوفة هي عند الشاعر « بنور الحقيقة » ، ومجلى الجمال أو مثار الاعتبار :

« الماء ينساب ، والليل يحن ، والمحبون يتعانقون في الظلام ، يفرس بعضهم بعضاً بالعيون ، والعاصفة تهباً للهبوب ، والمرأة تضع أصابع الجمال ، والفقيه يدعى الشيخوخة ، والشيخ يتذكر أنه كان سعيداً . . . » .

ومحنو الشاعر على هذه المناظر حنو المستبصر ، وقلمها يصور من خلالها ابتهاجاً عابراً ، ولكنه في أكثر الأحيان يجعلها تشفى عن روح العصر كله :

السعادة المتأئية ، والصدقة المعوقة ، وأشباح الظلم ، والبؤس ، وماسى الحرب ، وترهات المجتمع ، ويتراءى للقارىء من وراء ذلك أهم ظاهرة فى العصور وهى « القلق » الذى شغل فلاسفة الغرب المعاصرين ، وبخاصة القرنين ..

ومبعث هذا القلق هو تضج الوعى الفردى وعبء الحوادث الاجتماعية مما أزهق شعور المرء بحجم الآخرين . وقد انفرد الشاعر بتصوير هذا القلق فى لغة يسيرة لا تعقد فيها ، كأنها النطفولة براءة ، يطوف بها على أدواء العصر طواف الكريم ، فى خفة لا تخلو من استخفاف ، وفى بسمة مرة يقطر منها البكاء يحمل أبها الشاعر حملة انتقام قد خلت من الموجدة ، فهو يقول :

« لم أكتب قط كلمة الحقد » ..

فهو انتقام الكريم الذى يريد أن يكشف عن المؤامرة المدبرة ضد سعادة الإنسان ، من أولئك الذين يقيدون من شقاء الآخرين .

وفى تصوير ذلك كله يتحاشى الشاعر جهده أن ينفق وقوفاً سافراً عند الأحداث الكبيرة العابرة ، أو يتغنى بالمناسبات الاجتماعية ، ولكنها اللمحات الإنسانية العامة الخالدة المعانى ، يراها من خلال ما يجيش به العصر من أمور مكرورة فى العصر الحديث ، يستوحىها الشاعر دلالات اجتماعية وفردية عميقة ، ويطوعها للتعبير عن رضاه أو سخطه أو تمرده الاجتماعى والميتافيزيقى .

وبهنا بخاصة أن نقف عند وسائله الفنية الجديدة ، وأن نمثل لها من تجاربه الشعرية : فهو يعتمد على التكرار والتعداد ونوع من الطباق فى تصويره . ويتعمد فى تكراره للألفاظ أن يحفر بها فى الوعى طريقاً منتظماً للغاية التى يقصد إلى قيادة القارىء إليها . ويمضى فى تعدادة لشئون الحياة إلى حد إملال من لا يفتنون لمقصده . ولكنه يبت فيه ملحاً وطرائف لاذعة تجعل منه تصويراً واقعياً يرمى إلى الغاية منه . أما الطباق فيجب أن نفهمه على نحو أرحب مما حصره فيه قداى نقادنا ، وأقصد به هنا « المفارقات التصويرية » للشاعر فيه طرق متعددة ، منها مقابلة مجموعة صور متشابهة بمجموعة صور

أخرى متشابهة أيضاً ، بحيث تتضاد المجموعة الأولى مع المجموعة الثانية ، ويسفر هذا التضاد في ذاته عن المعاني الإجتماعية والمفارقات الإنسانية ، ويدع الشاعر للقارئ أمر استنتاج هذه المعاني من استعراض هاتين المجموعتين ، دون أن يتدخل لتدخل سافراً ، بل يظل موضوعياً في تصويره .

والوسائل الفنية السابقة أظهر ما تكون في قصيدته التي عنوانها « عشاء من رعوس » التي نشرها الشاعر عام ١٩٣١ ، ثم احتواها ديوانه الذي عنوانه : « أقوال » ، وقد نشره عام ١٩٤٦ ، وكانت هذه القصيدة بدء شهرة الشاعر . وفيها يستعرض الشاعر موكبين من المجتمع ، موكب الرسميين المعوقين المستغلين ، ترى فيهم من القضاة ورجال الدين والأكاديميين الذين يسعدون على حساب مجموعة من الناس هم الموكب الثاني ، هؤلاء يعيشون في جهد عيش تدفعهم إليه الجماعة الأولى ، فهم بين الكد الذي يأكل الأجسام وملال السأم الذي يرتق العيش ، حتى يصبح عيشهم يوماً مكروراً ، فلا يفرقوا بين يوم وآخر ولا بين العشية والضحى . ومن استعراض جماعة الموكبين يستوحى القارئ ما يشف عنه التصوير من هجاء اجتماعي مقلع .

والقصيدة طويلة مليئة بالتعبيرات الموضعية والإشارات الأدبية التي تملح في لغة الأصل ، وتفقد كثيراً من رونقها بترجمتها ، ولذا نقتصر منها على ترجمة ما يكفي شواهد على وسائل الشاعر الفنية التي أوضحناها :

« هؤلاء الذين هم في صورة المتقين . .

هؤلاء الذين هم في صورة المحافظين . .

هؤلاء الذين يفتتحون . .

هؤلاء الذين يعتقدون . .

هؤلاء الذين يعتقدون أنهم يعتقدون

هؤلاء الذين يتعقون

هؤلاء ذرو الأعلام

هؤلاء ذرو البطون

هؤلاء الذين يعرفون كيف يمزقون الدجاجة المطهورة ..
هؤلاء الصلح من داخل رؤوسهم ..
هؤلاء الذين يسلّمون المدافع للأطفال ..
هؤلاء الذين يسلّمون الأطفال للمدافع ..
هؤلاء الذين يطفون ولا يغوصون ..
هؤلاء الذين تمنعهم أجنحتهم العملاقة من الطيران
هؤلاء الذين يضعون قناع ذئب على وجوههم حين يأكلون الخراف
هؤلاء الذين يزعمون أنباء فرنسا أفاريق
هؤلاء الذين يعدون ، ويطيرون ، وينتقمون ، كل هؤلاء
وكثير غيرهم كانوا يدخلون محومين قصر « الاليزيه »
يثن الحصى ويرفض من وقع أقدامهم
كل هؤلاء كانوا يتزاحمون ، ويسرعون
إذا كان هناك عشاء كبير من دعوس ، وكل منهم اتخذ لنفسه الرأس
الذى كان يشتهيها .

والقائمة الاجتماعية السابقة تؤلف وحدة تتلاءم تلاؤم الأضداد مع أفراد
المركب الثانى الذى يصوره الشاعر بنفس الطرق الفنية قائلا :

« هؤلاء الذين يعملون فى المنجم ..
هؤلاء الذين يشربون الزجاجات فارغة فى حين يشربها الآخرون مليئة ..
هؤلاء الذين يحلبون الأبقار ولا يشربون الألبان ..
هؤلاء الذين يبصقون رثهم فى « المترو »
هؤلاء الذين لا يعرفون ما يجب أن يقال
هؤلاء الذين لديهم من القول أكثر مما يستطيعون أن يقولوا
هؤلاء الذين علام جهل العمل
هؤلاء الذين ليس لهم من عمل
هؤلاء الذين يبحثون عن عمل
هؤلاء الذين عنه لا يبحثون .. »

هؤلاء الذين خبزهم اليومى أصبح أسبوعياً نسياً

هؤلاء الذين يشتهون أن يأكلوا ليعيشوا . .

هؤلاء الذين لم يروا قط البحر

هؤلاء الذين يشمون نسيج الكتان لأنهم يصنعونه

هؤلاء الموكولون بالأفق الأزرق . .

هؤلاء الذين يهرمون قبل سواهم

هؤلاء الذين لم يخفصوا رءوسهم ليجمعوا إبرة

هؤلاء الذين يتفجرون سائماً يوم الأحد بعد الظهر ، لأنهم يرون مقدم

الاثنين والثلاثاء والأربعاء والخميس والجمعة والسبت والأحد

بعد الظهر . . . »

وإلى جانب الوسائل التصويرية السابقة قد يلجأ هذا الشاعر إلى وسيلة
قديمية ، هي الصور المقترن بعضها ببعض ، ولكنه يقرنها بوصفها أضداداً ،
فيوقع بينها نوعاً من المفارقة أيضاً ، ثم ينمى هذه المفارقة بين الصورتين
المقترنتين ، فتجتمع بين التشبيه التقليدى والطباق ، بحيث يتولد عن ذلك
إحياء بالمعنى الرمزي المقصود . ومثال ذلك قصيدته التى عنوانها : « لكى
تضحك فى المجتمعات » . والمعنى الذى يريده هو أن من يبغض المجتمعات
البراقة المستعلية يستطيع أن يروض جماحها ، ليستمتع بما يريد ، ولكن فى
حلق مروض الوحوش ، وهذه القصيدة مأخوذة من ديوانه « مناظر »
وفىها يقول :

« وضع المروض رأسه

فى حلقوم الأسد

أما أنا

فلم أضغ سوى إصبعين

فى حلق عليه المجتمع

ولم أدع له وقتاً

كى يعضنى

فلم يفعل سوى

أن قاء عاويا
قليلاً من سائل مرارته الذهبية الغضوب
التي يصر عليها إصراراً
كفى ينجع في لعب دوره
نفعاً وتسلياً
وغسلت إصبعي في عناية
في قدح من دم المزاج الراضى المعتدل
ولكل امرئ مضمار أعباه .

ومما سبق من أمثلة ، يبين منهج الشاعر الفني في التقسيم والتفريق ،
وتقريب المتباعدات . وفي أكثر الأحيان لا يلجأ الشاعر إلى الصور المقرونة
المتقابلة ، ولكنه يجدد في طريقة تصويره تجديداً فريداً ، فيأتي بصور
متلاحقة متتابعة ، هي صور الحياة اليومية المألوفة ، وقوة المجاز فيها لا تأتي
من الوقوف عند كل منها على حدة ، وإنما تأتي من تتبعها في تلاحقها ،
فهي نوع من مجاز جديد ، أطلق عليه بعض النقاد : « المجاز السينائي » لأن
صوره تسير متتابعة ، اللاحقة هي التي تعطى معنى السابقة ، وتكسبها كل
مالها من حيوية .

وهي صور لا حياة فيها إلا في الحركة ، ينتقل بها الشاعر من شيء إلى
شيء ، ومن منظر إلى آخر ، في يسر التأثير ، ومظهر الذي يسرد ويعدد ،
ولكن قوة السبك ، ودقة الاختيار ، وجهد الفنان ، يبين في نظامها ووضعها ،
فتوحى أقوى إيجاء بما تعجز عنه العبارات الخطائية أو المجازية ذات الألوان
المتألقة . وما أشبه الشاعر بمخرج سينائي ، يظهر فنه في صنعة الأسرة التي
لا تصنع فيها ، وفي هذه الحال لا تتضاد « المقارقات التصويرية » ، ولكن
تتكامل في إخراج الصورة الكبرى للقصيدة ، وتظل القصيدة ذات صبغة
موضوعية . فعناها وراء الصور الجزئية المعروضة .

ويتجلى ذلك في قصيدة وصف فيها الشاعر أيام الحرب العالمية التي عاشها ،

وعانى بؤسها ، وعنوانها « عبث في عبث » ، من ديوانه « مناظر » أيضاً ،
وفيهما يقول :

« عجوز يعوى عواء الموت
يعبر الميدان يدفع بطوق من حديد
ويصبح : بالشتاء ، قد انتهى كل شيء ..
قد نضج الطعام ، وترك اللاعبون زهر الرد
وفرغ المصلون من صلاتهم وقضى الأمر
ولعب الممثلون الرواية ، وأسدل الستار
عبثاً في عبث

* * *

وينادى أصدقاء طيبون ييغضوني كل البغض .. —
وأصدقاء قداماء ، قد أثقلت البداية خطاهم ، يلحظوني ..
ويتوسلون إلى أن أفهم كل ما فهموه
عبثاً في عبث

* * *

وأصدقاء خلص قد ماتوا جميعاً بضربة واحدة
وآخرون مازالوا أحياء يضحكون من صميم قلوبهم
ويناديهم الآخرون كما ينادوني
عبثاً في عبث

الآخرون الذين ماتوا سلفاً وهم أحياء
والذين يلبسون الحداد على أحلام طفولتهم
وهؤلاء صفوة مستقيمة مهذبة
يجهلون جهد الموت في التنبؤ بما سيكون
والطريق المستقيم والسبيل المرسوم
قد آن أن تثوب إلى الرشد
ومن وسط ملتقى الطرق

(م ٩ — دراسات وتماذج)

قد سمع الناس الضجر
وعما قريب تغلق الخلدائق
وتضرب الدفوف بصوتها المشوب
عيثاً في عيث
وتظل الحديقة مفتوحة لمن كان يهاها .

وغالباً ما يضيف الشاعر وسيلة فنية أخرى إلى طرائفه السابقة ، هي القصص التي به تكمل هذه المحازات « السينائية » التي أشرنا إليها . ونضرب لذلك مثلاً قصيدة له مأخوذة كذلك من ديوانه « مناظر » ، تبدو فيها مرارة شعوره بالأحداث الرهيبة التي لا يعرف المرء ما تأنها ، وكانت من آثار المأساة الحمقاء للحرب التي تحطمت على صخرتها آمال مراهقي الحس ممن كانوا يحلمون بالسعادة ، وعنوان القصيدة « ضحايا رصف الحس » ، وهي :

« اشترى امرؤ صحيفة ، ورى بها ، بعد أن جاب عنواناتها بنظراته

فجرى آخر وراءه ولحق به :
- « أها السيد ، قد سقطت منك صحيفة »
- « شكراً » ، هكذا أجاب .
- صفواً ، هذا أقل ما يجب ، ويتعدد .
فلا يجرؤ الرجل أن يلقي بالصحيفة من جديد ، ويقرأها .
وبين حروفها السود على صفحاتها البيض ، يعلم خيراً غير مجرى عيشه
وتخور قواه ويضطرب ، فلا يدري أين هو .
فيسأل عن طريقه أحد العابرين ، فيقف في بشاشة ولطف ،
يشرح له طويلاً كيف يتابع السير إلى قصده :
- « إنه قريب . . خطوتان . . »
وفجأة يتذكر الرجل : ليس قصده هو الذي طلب ،
بل الاتجاه المضاد هو الذي يريد .
ولكن هذا العابر يتعد ويتلفت وهو يتسم
فيتبع الرجل الطريق الذي دله عليه العابر . .

إنه لا يستطيع سوى ذلك ، لا يمكنه أن يجرح إحساسه الرقيق
وهامو ذا ضال في متاهة لا يستين
ويجن عليه الليل
فيري امرأة لم يكن قد رآها منذ خمس سنين
ويقرأ لها الخبر في الصحيفة
فتلوب دموعاً وتقع بين ذراعيه
ويشتد عليها الشقاء ، كما كانا تماماً في الماضي
ومن جديد لم يعد الرجل والمرأة سوى شخص واحد
يعانيان العذاب من حقائقهما الأربع .

وأخيراً نذكر للشاعر هذه القصيدة ذات الطابع القصصي الشعبي المحض
وفيه تقوم الملاحظة الدقيقة للتفاصيل مقام الصور البلاغية ، وهذه الصورة
تكتسب معناها كله في الحركة والتكامل على نحو ما أوضحنا من قبل .
وعنوان القصيدة « طعام الإفطار » من نفس ديوانه الذي سبق ذكره
وهي :

« قد وضع القهوة في الفنجان
ووضع اللبن في فنجان القهوة
ووضع السكر في القهوة باللبن
وأدار فيها
الملعقة الصغيرة
وشرب القهوة باللبن
ووضع الفنجان
دون أن يحدثني
وأشعل لفاقة
استدار دخانها في الهواء
يلقى برمادها في المطفأة
دون أن يحدثني

ودون أن ينظر إلى
ونهض
ورضع قبعته على رأسه
ولبس معطف المطر
لأن السماء كانت تمطر
ثم ذهب تحت المطر
دون كلام
ودون أن ينظر إلى
أما أنا فقد أسندت رأسي إلى يدي
وأخذت أبكي .

هذا وقد أغفلنا الحديث عن قوة الإيحاء في الموسيقى الداخلية للشعر ،
وتواؤمها مع المعنى ، وشدها أزر التصوير الشعري ، لأن هذه خصائص
موضوعية ، لا تتلوق إلا في لغتها الأصلية . وقد برز الشاعر فيها ، كما برز
في طرق تصويره الفنية الدقيقة ذات الطابع الشعبي ، وكان بذلك على رأس
اتجاه عام في الشعر الفرنسي المعاصر ، اتبعه فيه كثير من شعراء فرنسا ،
ولم يقتصر تأثيره على شعراء قومه ، بل إنه أثر في شعرائنا كذلك ، ومن
هؤلاء من نقل تجربته الشعرية الأخيرة ، لم يزد على أن نظمها شعراً عربياً
وادعاهاً . وليس هذا من قبيل التأثير المحمود ، ولكنه التقليد الخاضع
غير الأصيل . على أن الاتجاهات الحديثة للشعر الفرنسي لم تستوفها بعد ،
فقد بقيت منها أنواع أخرى سنتحدث عنها في الفصول القادمة .

أراجون وشعر المناسبات الإجتماعية

هذا اتجاه آخر من اتجاهات الشعر العالمي الحديث ، يمثله في الشعر الفرنسي المعاصر لويس أراجون . ذلك أنه إذا كان شعر الزلفى والتكسب قد ساد قديماً باسم المدح ، فإن شعر المناسبات الإجتماعية قد نسجه وحل محله باسم الواقعية في الشعر .

ونقصد بشعر المناسبات شعر الأحداث الجارية ، وأصدائها في النفوس ، بما لها من صبغة قومية أو سياسية . وفيها لا يتوجه الشاعر إلى ممدوح يشيد به ، أو يغض من شأن أعدائه بالمدح والقدح ، كما لا يقصد بشعره زلفى أو عطاء ، على نحو ما يرى شاعرنا :

مدحت امرأ يعطى على الحمد ماله ومن يعط أثمان المحامد محمد

ولنما يتوجه الشاعر بشعر المناسبات الإجتماعية إلى الشعب ، يتغنى معه بما يريد ، ويقود وعيه لتحقيق ما يستطيع . وبين الإرادة وتحقيقها في حدود الإستطاعة ، يقوم شعره بتعبئة القوى وجمع الشمل ، وتنمية المشاعر الكريمة ، وتنبيه الوعي الغافل .

والذين يسرون في هذا الاتجاه من شعراء ونقاد ، إنما يدعون إليه باسم الصدق ، الصدق الواقعي ، والصدق الفني : أما صدق الواقع فإن الشعر يتقلب زيفاً ووهماً ما لم يتخذ مادته مما تجيش به الحياة من حول الشاعر . وجمال الشعر في صدق مادته وجلال موضوعه ، لا في بهرج العبارات وبريق الصور المموهة ، ولا في نزوات العواطف ، ونزق المشاعر الفردية ، وأما الصدق الفني فمرده إلى أصالة الشاعر وقدرته على نسج صوره مما يشترك فيه مع أبناء قومه ، وعيانه في ذلك غذاء شعوره وفنه . وهذا هو مصدر

مشروعية عمله الفني ، وهو خير طريق للقضاء على الجفوة بين الشعر والجمهور ، تلك الجفوة التي افتخر بها وثابر عليها الرمزيون ودعاة الشعر الخالص ، أو الشعر لذات الشعر ، والقضاء على هذه الجفوة قاسم مشترك بين « أراجون » وغيره من شعراء فرنسا ذوي النزعات الواقعية الذين تحدثنا عنهم في الصفحات السابقة ، وإن كان أراجون ومن هذا حلوه يحرصون على استقاء مادة تجاربهم من الأحداث الجارية المباشرة ، تنعكس صورها في أشعارهم . وللشاعر في نطاقها أجواء حرة فسيحة لن يضيق بها مادام صادقاً أصيلاً . فقد يتمرد في تصويره على ما يسود من أفكار ومشاعر ، فيصور — شعرياً — ما يتفرد به دون غيره ، ويقرّع بما يصوره أذن الغافلين من بني قومه ، وقد يثور في تصويره لشعوره من خلال الإمكانات الشعرية المتفرقة حوله ، يبُلورها ويُقودها . . . ولا شك أن في هذا نوعاً من الخليقة التعليمية يشف عنها التصوير الشعري ، في نوع من الإلتزام يقابل الإلتزام جمهورة كتاب القصص والمسرحيات ، وهو اتجاه لم يبدأ به أراجون منذ مارس الكتابة ، ولكنه انتهى إليه واستقر عليه ، فأصبح من أكبر دعائه في العصر . . وله صدى لدى بعض نقادنا وشعرائنا المعاصرين . . ولهذا قصدنا إلى جلالة ونقده في هذا الفصل .

وقد ولد أراجون في باريس عام ١٨٩٧ ، ودرس الطب ، وكان من المؤسسين لحركة السريالية في بدء حياته الأدبية ، ولكنه ما لبث أن قاطعها ، وانضم إلى حزب اليسار الفرنسي ، على حين احتفظ بشعوره الوطني المشوب ، ولذا كان هو الوحيد من بين اليساريين الذي رأس « لجنة الكتاب الوطنية » الفرنسية . وقد طرأت هذه التغيرات السياسية والأدبية على حياته عقب رحلته في روسيا عام ١٩٣٠ ، ومنها عاد بحبيته ورفيقة حياته : « إلساتريوليه » وهي أخت قرينه الشاعر الروسي « ماياكوفسكي » رائد الاتجاه الواقعي في الشعر الروسي بعد الثورة .

وقد اشترك أراجون في الحرب العالمية الثانية ، وأسره الألمان ، ثم أطلقوا سراحه ، فأوى إلى جنوب فرنسا ، واشترك في حركة المقاومة

ضد الألمان . وكان في شعره لسان حال فرنسا المهيضة ، ومن أجل حييته ورفيقة حياته : « إلسا » ألف ديوانه الذي عنوانه : « عيون إلسا » ، أصدره عام ١٩٤٢ ، كما أصدر قبله ديواناً آخر يتجلى فيه اتجاهه الوطني كذلك ، عنوانه : « كروب » عام ١٩٤١ — وفي هذين الديوانين وماتلاهما تمثل اتجاهه الواقعي الذي يهمننا فيما سنعرضه الآن .

وفي مقدمة ديوانه : « عيون إلسا » ، يدافع الشاعر عن مذهبه في الشعر ويرد على من يعيب عليه التغنى بأحداث المناسبات الكبرى التي زخرت بها الحياة اليومية في تلك السنين العجاف ، وفيها تبلورت « ملحمة الإنسان الحديث » . . يقول أراجون في مقدمة ديوانه السابق الذكر : (طالما ردد الشعراء في كل زمان : نحن نتغنى ، في حين لم يتغنوا قط على حسب ما يفهم عامة الناس . . وإنما أتغنى أنا للغناء الذي قصده « فرجيل » حين قال : « أتغنى بالإنسان وملحمة الإنسان » . هكذا تبدأ الإنيابة ، (ملحمة فرجيل) ، وهكذا يجب أن يبدأ كل شعر . . في هذا الاتجاه أغنى ، نعم ، وأنا على أهبة تكرار هذا النهج الذي به بدأت الملحمة الرومانية ، من أجل عصرنا ، ومن أجل بلدي . . ولم أصنع لغة شعري من أجل شيء سوى هذا منذ زمن طويل . . أتغنى بالإنسان وملحمة الإنسان ، فيا هؤلاء الذين تجدون أنني لم أحسن الغناء ، أتوسل إليكم أن تجيدوه أنتم ! . . وطالما طلبت إلى أصدقائي منذ عشرين عاماً : لماذا تكتبون ؟ وإجابتي على ذلك في فرجيل ، وأغنيتي لا يمكن أن يحدد إنسان حقها في الوجود ، لأنها سلاح أيضاً للإنسان الأعزل ، بل لأنها الإنسان نفسه ، إذ لا مبرر لوجودها سوى الحياة . . أتغنى ، ولن تقوى العاصفة على أن تحجب صوت أغنيتي . . ومهما يكن من أمر غدا ، فقد استطاع انتزاع الحياة مني ، ولكن لن استطاع إطفاء لهيب أغنياتي .

في تلك السنين العجاف التي كانت فرنسا تعاني فيها ذل الاحتلال ، علا صوت للشاعر يتغنى بآلامها ، ويلتزم بهذا الغناء . . وقد يتغنى الشاعر كذلك بالعاطفة ، عاطفة الحب ، ولكنه يضيف عليها صبغة الأحداث الدامية ، فيصور الحب من خلال تلك الأحداث ، أسطورة تنسأ على مجرد الشاعر

الفردية ، بل تشف عن جلال الآلام الكبيرة التي تولد من هزيمتها عناصر
الانتصار ، وتمتّزج ، بل تتحد بحب الوطن . . والحب السعيد كالحياة
الرتيبة ، حظه ضئيل في عالم الفن والواقع ، لا تنصهر به القلوب ، ولا تبلى به
المشاعر السامية ، يقول الشاعر في إحدى قصائده :

» ليس من حب سعيد
ليس من حب إلا هو أليم
لا حب بدون جراح
ولا حب إلا به شوب الأكدار
لا فرق بين حبك يا حبيبي وحب الوطن
لا حب إلا وغداؤه الدموع
ليس من حب سعيد
ولسكنه حبنا كلينا .

وفي قصيدة أخرى من ديوانه « عيون إلسا » أيضاً ، يقول الشاعر على
لسان حبيته « إلسا » مخاطبة قائلة :

» إذا أردت أن أحبك فأحمل إلى النبع الصافي
الذي فيه ترقوى رغبات المساكين
ولتكن قصيدتك دم جراحك
كبناء على السقف
يتغنى للطيور التي فقدت عشاشها
ولتكن قصيدتك الأمل الذي يهيب بنا أن اتبعوني . .
والذي يمنح الأمل في العيش
لمن يدعوهم كل ما حولهم إلى الحمام
ولتكن قصيدتك في المواطن التي أفقرت من الحب
حيث يعيا المسرء ويدي ، ويقضى من الزمهرير
مثل لحسن هامس يرد الأقدام خفيفة المسير . .
لن تتغنى حقاً — ويعادل غناؤك الجهد —

إذا لم تنغن بمن تحلم بهم أكثر أوقانك
ومن ذكراهم مثل حفيف السنديان
يسنقظ ليلا في عروقلك

فيتحدث إلى قلبك حديث الريح إلى الشراع
وتقول لي إذا أردت مني أن أحبك - وأنا على حبك مقبلة -
أن عليك أن تجعل ما ترنم لي من صورة
شبهة بدودة حية في أوراق أقحوانة
موضوعاً خبيثاً في موضوع

تراوج فيه بين الحب والشمس (شمس الأمل) في طريقها إلى البزوغ
إذا كانت كل عاطفة تهل من إخفاها
ربا لجلاها وأسطورتها وخلودها
فيوم عذابها الجاهد هو يوم عيدها ،

وهكذا يرى الشاعر أن الحب الذي يصوره يجب أن يشف عن حب
أكبر ، هو حب الوطن ، لأنه حب اصطنع بالآلام الوطن الجريح . . وهو
حب بائس ، ولكن الآلام تدفع إلى الكفاح ، وكما يحيا الحب عذاباً على
العذاب ، كذلك يحيا الوطن على الاستشهاد .

وواضح أن الشاعر يجعد الشعر الخالص ، كما ينكر الغناء للذات الغناء ،
وله قصيدة عنوانها : « فن الشعر » في ديوانه السابق الذكر ، ينظم فيها مبادئه
التي يستحق بها الشعر أن يعتد به ، وهي معارضة من الشاعر للرمزين في
دعوتهم إلى خلوص الشعر لذاته ، بل هي مناقضة لقصيدة « بول فرلين »
الرمزي التي تحمل نفس العنوان .

وفي هذه القصيدة يعيب أراجون من يغفلون في شعرهم تصوير المآسي
الوطنية ، كما ينال ممن لا يسلكون مسلكه في الشعر ، وفيها يقول :

« من أجل أصدقائي الموتي في شهر مايو
ومن أجلهم وحدهم منذ الآن

ليتوافر لقوافي محمر الجمال
جمال الدموع فوق السلاح
أما الأحياء الذين يتغيرون مع الريح
فلا شهر لهم في هذه القوافي
سلاحاً أبيض حاداً من تائب الضمير
كلمات متزاوجة ، وكلمات جريحة
وقواف تصبح فيها الجريمة
لها في صميم المأساة
أثر تحرير الماء الجياش في وقع المخاديف
مبتذلة كالمطر ، أو كلوح الزجاج
هي المرأة في معبر الطريق
أو الزهرة تحتضر على أذيال حسناء . .
أو القمر في نسيل الماء
أو أريج الذكريات
أيها القوافي ، أيها القوافي التي فيها أشعر
بالحرارة الحمراء ، حرارة السدم
ذكرينا بأننا وحشيون كأننا الناس
وعندما نخور عز منا أيقظتنا من النسيان
أوقدى المصباح المطفأ ، نحيط به لوحات زجاج فارغ
إنني أردد دائماً غنائي
بين موتى شهر مايو ، أصدقائي .

وبمثل هذه القصيدة وسابقتها ، يمثل الشاعر جماعة الملتزمين في الشعر ،
شعر المناسبات ذي الطابع الاجتماعي والصبغة السياسية . . والنجاح في شعر
المناسبات ليس يسيراً ، بل هو في أكثر الأحيان مقبرة للمواهب ، ومزلة
ينحدر بها الشعر إلى مستوى المذائج قديماً ، أو يصير نوعاً من الدعاية المباشرة
التي لا تغني الشعر ، ولا تدعم القضايا التي تصورها . . وأخطر ما يتعرض له

شعر المناسبات هو تناول الموضوعات تناوفاً مباشراً . . لأن الشعر فى مفهومه الحديث يتطلب تصويراً يخل فى باب الأسطورة التى تكسب الألفاظ والعبارات أقصى ما لها من قدرة على بعث الصور ، فتبعد عن مجال التجريد ، كما تبعد عن السرد والتصريح ، ثم إن شعر المناسبات يتطلب كذلك أن تشفى الأحداث الخاصة فى التصوير عن مشاعر إنسانية خالدة تترامى على أفق الموضوعات والأحداث الجارية . . ولهذا كان يلجأ أراجون غالباً إلى خلق أسطورة يبت فى قالبها الصورة العابرة لشكواه ، وفى ديوانه « كروب » الذى صدر عام ١٩٤١ ، قصيدة عنوانها « ريتشارد الثانى لعام ١٩٤٠ » ، إشارة إلى ذلك الملك البائس الذى صورته شكسبير فى مسرحيته الشهيرة ، وقد كان ضحية بطانة السوء يقابل الشاعر بينه وبين حال فرنسا التى سقطت فى يد أعدائها بجريرة أهلها من أهل السوء . . ومن خلال هذه الصورة الموحية ، يعبر أراجون عن ضياع فرنسا بالإحتلال الألمانى عام ١٩٤٠ — وفيها يقول :

« وطنى زورق
هجره المحذاف
وأنا شبيه بذلك الملك
أبأس من البؤس
أظل ملكاً ، ولكن لا أملك سوى آلامى

* * *

لم تعد الحياة سوى خديعة
نعيا الريح بتجفيف الدموع
على أن أبغض كل ما أحب
وأمنح كل ما لم يعد لى
وأظل ملكاً ولكن لا أملك سوى آلامى

* * *

للقلب أن يقف نبضه
وللدم أن يسيل بارداً لا حرارة فيه
لم يعد اثنان واثنتان تساوى أربعاً
في لعب اللصوص العابثين
وأظل ملكاً ولكن لا أملك سوى آلامى

* * *

لتمت الشمس أو تولد
فقد فقدت السماء ألوانها
أى باريس شبابى الحسانى
ويا ربيع الزهور ، وداعاً !
سأظل ملكاً ، لكن لا أملك سوى آلامى

* * *

اهربى من الغابات والينابيع
واصمى أيتها الطيور المتشجرة
فقد أظلك عهد الصائد
سأظل ملكاً ، لكن لا أملك سوى آلامى

وفن الشعر لدى هذا الشاعر نوع من « كيمياء » القول ، « يحيل صنوف
الضعف جمالا » . وحرية الشاعر فى الصياغة محددة بالتصرف فى ترتيب
الكلمات بحيث تكسبها قوة فى التصوير ، وقوة الموسيقى ، مع اختيار جوانب
أسطورية للحادثة موضوع التجربة . ولا يبيح أراجون بعد ذلك أن يلجأ الشاعر
إلى الشعر الحر . فللقافية التقليدية عنده جلالها وقداستها الفنية . . . ويصوغ
الشاعر فى القوالب القديمة أفكاره الجديدة . . . ولا مانع من أن تتعدد القافية
أحياناً فى داخل البيت الواحد . . . وهذه القافية الداخلية تزيد قوة الموسيقى
إذا انسقت مع الصورة . . . وإذا تعدى الشاعر هذه الحدود فى الوزن والقافية
انقلبت حرية فوضى تفسد موسيقى الشعر ، فتصبح الأبيات عيبة كأنها
« فم أحرد » . . .

ومن قصائد المناسبات كذلك هذه القصيدة التي تحكى مشهداً من حوادث الحرب عام ١٩٤٠ في فرنسا . وعنوانها « ليلة مايو » في ديوانه : « عيون إلسا » والعنوان نفسه يصفى على القصيدة في خيال القارئ الفرنسي طابعاً تصويرياً ، لأنه نفس عنوان قصيدة شهيرة للشاعر الرومانتيكي الفرنسي ألفريد دي موسيه ، حين صور مشاعره إثر كارثة عاطفية في حبه « جورج ساند » ، ولكن قصيدة أراجون واقعية محضة ، عواطفها اجتماعية ، وهذا ما يكسب عنوانها نوعاً من المقابلة ، فيه قوة المقارنة التصويرية ، وفي هذه القصيدة يقول أراجون :

« تتجنب الأشباح الطريق حيث أمر
ولكن ضباب الحقول ينم عن أنفاسها
والليل خفيف الوطأة فوق السهول

عندما تركنا حوائط مدينة « لا باسيه »
ترأت أضواء ضعيفة في صميم هذه الخلوات
وعلى عشب الحفر جثا الصمت
طيار يوذي صلاته ، ويدبر
زناد قذافته فوق مدينة « ألبير سان نازير »

الأشباح الضالة تطمس آثار مسيرها
ووقع الخطوات العديدة المعادة ينهك قوى فكرها
ومصاييح الكنائس ترعش صاعدة في الأفق
فوق مدينة « أراس » نهب المدرعات

أيتها الدوائر الدائرة بين الحربين ، إني أراك :
هذه المقررة ، وهذه الربوة ،

وهنا الليلة تضاف إلى الليلة اليتيمة

وإلى أشباح اليوم أشباح الماضي

* * *

أيتها الأرواح السماوية في مدينة « فيمي »

بعد عشرين عاماً أراك نصف موتى ،

وأتبع طريق القجر الدائري حول المسلة ،

وأخاطر ضارباً حيث تسبرون

مضطربى النوم لم تحسن دفنكم

يتشابه الأحياء والموتى إذا ارتعدوا

فالأحياء موتى ينامون في مخادعهم

هذه الليلة ، الأحياء موتى يعوزهم الدفن

والأموات يقضى يرعدون كالأحياء

أوقد جن الليل مطبقاً ، ليللاً أبدياً ؟

أى « موسيه » ! أين رحلت آلهة شعرك وطبوف خيالك ؟

في أطواء الجواء يطوف عطر شجر القصاص .

هذا عام ألف وتسعمائة وأربعين ، وهذه ليلة مايو .

هنا ، وعلى الرغم من مقدرة « أراجون » الشعرية التى لا ينكرها عليه أحد ، حتى خصومه ، لم يستطع أن ينجو دائماً من شباك الإخفاق في قصائد المناسبات . . فن قصائده ما يلجأ فيها إلى التصوير للأحداث مباشرة ، دون إضفاء ظل أسطورى يشف عنها . . فتبدو الأحداث الجارية بارزة نجيلة مافرة . . ومنها ما يشيد فيه صراحة بالبطولة الفردية لبعض من يعجب بهم . ، دون رجوع إلى أسطورة ملحمية في هذا التصوير . . على أن شعر المناسبات إنما يجود حين يصفى عليه الشاعر طابع المأساة ، ويصور من خلاله الآلام الحبيسة ، والآمال المغلولة . . ومثل هذه المشاعر هى التى

تجتمع عليها القلوب ، وتشف عن معان إنسانية وخلجات نفسية عميقة . .
وفي مجالها يتاح للمقدرة الفنية أن تقود الوعي في ظلمات الخطوب ، وميادين
الصراع الإجتماعي ، فإذا عمد الشاعر في المناسبات إلى التغني بالعواطف
الشعبية والآمال الراضية ، فإنه يقع غالباً في منزلة الغلو والإغراق ، يرضى بها
ميول السذج ، ولكنه لا يستطيع أن يخلق بها أدباً رفيعاً ، إذ أن صور هذا
الأدب حين تتوافر لها الأصالة والصدق إنما تنبع من الآمال النهمة والرغبات
الجائعة التي تستجيب لها النفوس الكبيرة .

القسم الثاني
نماذج من الشعر "دراسة ونقد"

العطار وفلسفة التصوف

لا زال لأدب الصوفية مكانته في تاريخ الأدب العالمي ، على الرغم من مظهره السلبي لمن يقرؤه ولا يعمق النظر في دلالاته الأعمق ، ذلك أنه يظل ذا قيمة إنسانية حتى لو لم نبحث عن معانيه الخبيثة فهو أولاً تجارب حيوية صادقة لدى المتصوفة الحقيقيين السلي لم يكونوا في مذهبهم بأدعياء . ومن شأن هذه التجارب الصادقة أن تجود في الأدب إذا صورت بأقلام ذوي المواهب ، وفي هذا يفرق الأدب الصوفي عن أدب الصناعة والتكلف ، وعن أدب التكسب والربح الذي منى به الشعر الغنائي العربي ، فاستنفذ طاقات خلاقته أو كاد يستنفدها ، كانت جذيرة لو انصرفت إلى تصوير ماعائته من شئون الحياة لعصرها ، ولو أخلصت لفكرها في تصوير ماتؤمن به من مسائل أو قضايا ، شأن الأدب الخالد في الآداب العالمية كلها ، وقد كان الصديق دعامة الأدب الصوفي في عصوره الأصيلية وكان الصديق الواقعي فيما بين الكاتب ونفسه سبيلا إلى جودة التجارب الأدبية ، ونضج تصويرها الفني .

وكان أدب المتصوفة كذلك أهم باعث على نشأة الأدب القصصي ذي الطابع الفلسفي ، وهو الذي انفرد بالأدب الفارسي بالتوسع فيه بين الآداب الإسلامية الكبرى ، وقد كرم له كثير من كبار الصوفية جهدهم ، سواء في صور القصص الشعرية الطويلة أم القصيرة . وفي هذه القصص بدأ مظهر أصيل للعقلية الإسلامية عربية وغير عربية ، أثرت به صنوفاً عميقة من التأثير في السلوك الإنساني ، وفي الحياة الاجتماعية العامة ، وأيا ما كانت نتيجة هذا التأثير ، فلا يمكن أن بمنعنا ذلك من الإعجاب بالطاقة الفنية القريدة لدى الأصلاء من هؤلاء ، وبإخلاصهم لفنهم ومبادئهم في وقت معاً ، وأنهم عاشوا حياتهم في صدق بينهم وبين أنفسهم ، واختاروا - عن حرية - موقفا لهم تجاه الأحداث والناس .

ومن نواحي الدلالات العميقة الأخرى في الآداب الصوفية — التي سبقت الإشارة إليها — أن أدب هؤلاء لم يكن سلبياً في عاقبة أمره ، على الرغم من مظهره السلبي ، وطابع تشاؤمه الموغل في الحزن ، ذلك أن هذا الأدب كان هروباً من الحياة . ولكن المتصوفة عرفوا كيف يصبغون على هذا الهرب أبعاداً تتجاوز مجرد الشكوى والأفان ، وحزن الضعف والتواني ، إذ أنهم هربوا بفكرهم في المناطق العليا من أجواء الروح المتعالية . حقاً لقد عزف الصوفية عن نشدان السعادة في هذه الحياة ، لأنهم يائسون من الظفر بها في هذه الحياة الدنيا ، وقد نشدوا سعادتهم في العالم الآخر ، ودعوا إلى التعجل بالرحيل من هذه الدنيا ، عازفين عن كل ما تخفل به من نشاط مادي ، ومتعة موقوتة ، ولسكنهم في تبرير مسلكهم هذا قد صوروا في صدق وروعة ما حفلت به عصورهم من شرور ومآثم ، وكانوا في هذا المجال أعمق إدراكاً وأقوى دلالة من سواهم من الكتاب والشعراء الذين جاروا عصورهم ، ومالوا المستبدين بها ، وتسروا على ما زخرت به من زيف وطغيان ، وقد كان هذا الطغيان في أكثر حالاته من المال وسلطان المال في تلك المجتمعات التي استبد فيها سلطان الفرد كما سمحت رحي الاقطاع ، وبين هذين تلاشت مواهب كثيرة ، وتبددت طاقات خلاقية وانطمست معالم الرأي السليم والفكر الناضج . ولن نجد في تاريخ الآداب الإسلامية هجاء للملوك والمستبدين أشد مما صدر عن الصوفية ، وقلما تصادف في تلك الآداب ضيقاً بالمال وعبادة والمستعبدين للناس عن طريقه كما نجد في أشعار الصوفية وأدبهم كله ، هذا إلى ما قضوا به على الأثرة وحب الذات فيما صوروا ودعوا ، فعندهم أن الحب يجب أن يتسع مجاله لحب الإنسان ، وخدمته ، والثناء له أو هدايته ، دون بغض لأحد ودون انتقام من أحد . وطريق الوصول والسعادة الأبدية إنما هو في هذا الحب الرحب الفسيح ، ولم يكن تسليمهم بالشرور التي يضيق بها العالم استسلاماً ولا خنوعاً ، فلأنك لتلمع وراء ذلك غضباً مشروباً وعاطفة متقدة وحمة لا هوادة فيها على المجتمعات الآثمة الضالة بقادتها ، المفتونة بسلطان المال ، ممن خلعت جوانبهم من الرحمة والحب ، وتذكرنا هذه الخطوات الفنية في أدبهم بالآداب الرومانتيكية في ثورته على المجتمعات ، ودعوته إلى العزلة

ضيقاً بالشروع وأهلها ، واحتفاله بالحب الإنساني العام ، على نحو ما يدعو إليه فكتور هوجو في بعض أشعاره من تطهير القلب من البغضاء ، بحيث لا تقوم علاقة الفرد بغيره إلا على دعامة واحدة : « فلماذا أن تحب الإنسان وإما أن ترثي له » ، وفي هذا النطاق لم تخل عواطف امرئ من ضرب من التصوف . وهل كان « دانتة » إلا متصوفاً — من نوع ما — حين حفل بهذا الحب نفسه أو بحب قريب منه ، على أنه طريق الخلاص للإنسانية ، وطريق الوصول إلى الله ، في وقت معاً .

وننبه إلى أننا لا نعصم هذا التشابه بين أدب الرومانتيكيين وأدب الصوفية أو أدب دانتة ، فهناك فروق كثيرة هائلة بين هذه جميعاً ، ولسكننا نقرر أننا نستطيع أن نفهم الأدب الصوفي في ضوء عصره — من حيث مضمونه — على منهج يزيدنا علماً بعصر ذلك الأدب ، وبتياراته الاجتماعية ، وآفاته المهلكة ، حين لم يكن يتصدى لوصف هذه النزعات كلها سوى الصوفية

ونضيف إلى ذلك أنهم سموا بالجمال وإدراكه على نحو فريد تجاوز مفهوم الجمال في الغزل الحسى والعذرى معاً . فالجمال في أدبهم مجلى التجريبيات العليا التي تنتهى في أسنى آياتها إلى العقل الأول أو القلم ، أو الله . وفي هذا الاتجاه تتجلى الرمزية الصوفية التي ترى في جمال الكائنات جمال الخالق ، فالطبيعة لها ظاهر هو الجمال الحسى ، ولكنه ليس سوى رموز ، كما ترمز الحروف المكتوبة إلى الألفاظ ، وكما ترمز الألفاظ إلى المعاني ، وهذا هو باطن الجمال الذى يجب أن توجه إلى الهيام به الهمم . وهم في هذا متأثرون بقول أفلاطون : « الطبيعة لغة عجيبة لمن يقرأها » ، وكأنتها — أمام من يقفون لدى مظهر الجمال — ليست سوى كتاب سطر بلغة لا يفهمونها ، فحظهم منه الافتتان بمظهر الحروف وتعاريفه ، وما أهونه من خطر .

وفي هذا الظاهر والباطن للطبيعة وما يؤدى إليه فهم الباطن — تنحصر الرمزية الصوفية ، وهذا ما يفرق — جوهرياً — بينها وبين الرمزية الإيحائية المذهبية التي نعرفها في الآداب العالمية منذ أواخر القرن التاسع عشر الأوروبى ولا ينبغي محال الخلط بينهما .

ونقدم هنا العطار - فريد الدين محمد بن ابراهيم النيسابورى - من كبار شعراء الصوفية المسلمين ، وشاعريهم فى القرن السادس وأوائل القرن السابع الهجريين (القرن الثانى عشر والقرن الثالث عشر الميلاديين) . وهو من أوائل من فلسفوا التصوف ، فلم يقصروه على الجانب العلمى ، بل وسعوا آفاقه إلى الجانب الفلسفى النظرى . وله فى هذا المجال نظريات وتأملات عميقة ، وتقتصر هنا على ترجمة مقطوعات صغيرة له . انتظاراً للتعريف بكتابه الخالد : « منطق الطير » فى الصفحات المقبلة ، على أننا ننبه إلى أن الأسماء والشخصيات فى الحكايات التى نوردتها كلها أسماء رمزية ، على سبيل التنظير ، حتى لو كانت أسماء الأنبياء ، وفى ضوء هذا تكتسب هذه الحكايات رمزية وعمقاً وجساراً .

- ١ -

الحرص

كان جهول يملك حقاً من ذهب نجباء ، ومات وبقى بعده هذا الحق وبعد عام رآه ابنه فى النوم ، فى صورة جرد ، وعيناه مليئة بالدمع فى ذلك المكان الذى نجباء فيه الذهب ، يدور مسرعاً حول المكان كالجرذ فقال ابنه فى نفسه لأصنعن له موالاً : من أين كانت لك تلك الصورة ، أشرح لى أمرك . فأجاب : قد نجباءت فى هذا الموضع ذهباً ، ولا أدرى هل اهتدى إلى طريقه أحد ؟

فقال الابن : ولسكن لم ظهرت فى شكل جرد ؟ فأجاب : كل من يتعلق قلبه بالذهب تكون هذه صورته ، فانظر إلى ، واعتبر بى ، وأطرح عن رأسك الهوس بالحرص على الذهب .

- ٢ -

يعقوب

حينما انترق يوسف عن أبيه ، ابيضت عيناه يعقوب من فراقه .

قد صب عراً من دم دموع باصريه ، وظل إمام يوسف على لسانه .

فأتاه جبريل قائلاً : لو مر إسم يوسف على لسانك مرة أخرى ،
فسأخو بعد ذلك إسمك من بين أسماء الأنبياء المرسلين .
ومنذ أتاح هذا الأمر من الحق ، مح اسم يوسف من على لسانه .
على أن اسم يوسف ظل نديماً لحاظه ، فإسمه في حنايا روحه مقيم .
ورأى يوسف أمامه في المنام ، فأراد أن يدعو إليه .
فتذكر ما أمره به الحق ، فالتزم الصمت ذلك الهائم ، وسرعان ما مح
الإسم .

ولسكنه — وقد اقصرت قدرته — أرسل آهة أليمة من روح ممزقة .
وحين محها من نومه وتحرك في مكانه ، أتاح جبريل قائلاً : يقول لك
الإله ، على أنك لم تحرك باسم يوسف لسانك ، قد أطلقت في تلك اللحظة
آهة ، وفي ثنايا هذه الآهة أنت تعلم ما كان ، فأية جدوى ، لقد نقصت
في الحقيقة التوبة .
لقد نال الحزن من عقلك في هذا الأمر ، فتأمل في أمر العشق ، حتى
يصير وجدانياً .

حب الإنسان

فقد سكران الوعى ، وغاب عنه العقل ، قد ذهب إفراطه في السكر
برونق أمره جميعه ، ومن كثرة ما احتسى من صافى الخمر وثمانته كل لحظة ،
فقد إحراكه كما فقد حواسه من رأسه حتى القدم .

وبلغ الحزن مداه بامرئ آخر صاح من أجله ، فاجلس هذا السكران
في حقيبة ، ورفع له ليحمله إلى مأواه ، وإذا بسكران آخر يقدم عليه من
الطريق المقابل ، هذا الثمل الثانى كان يتعلق بكل امرئ ، ويسرف فيما يأتي
من مساوئ السكر ، فلما رأى السكران الأول — المحمول — سوء حال السكران
الآنخر .

قال له : أيتها الشمس ! كان عليك أن تنتقص ما شربته كاسين ، حتى
تمشي كما أمشي أنا وحدي حرّاً .

فقد رأى عيب الآخرين . ولم ير عيب نفسه . وليست حالنا جميعاً تربو
على هذه الحال .

أنت ترى عيب سواك ، لأنك لست محباً ، ولا ريب أن هذه خصلة
لا تجعل بك ولو كان لك بالحب أقل خبرة ، لا تمست للعيوب عذراً .

— ٤ —

دعوات رابعة

كانت رابعة تقول : يا عالم الأسرار ، هيّ لأعدائي أمر دنياهم .
وامنح أصلقائي دوام ثواب عقابهم ، أما أنا فلاني متحررة دوماً من
الدارين .

فإذا خلت يدي من الدنيا والآخرة ، فما أهون الأمر إذا ظفرت لحظة
بائسك .

ولو أني وليت وجهي شطر الدارين ، أو أردت شيئاً ماسواك ، فلاني
كافرة .

منطق الظنير للعطار

من الأهمية بمكان أن نعرف بهذا الكتاب من بين كتب الصوفية ، وهو من أشهرها وأقدمها . وعلينا - قبل هذا التعريف - أن ننبه إلى أننا يجب أن ننظر إلى القيم التي يحملوها الأدب الصوفي في قرائنها التاريخية حتى تتميز القيم الحاضرة بالغابرة وأن نستنتج من هذه القرائن الدلالات اللازمة للتعبير الفني ، لا الدلالات المباشرة التي لا يجوز فيها أدب من الآداب .

ولا ننكر أن للأدب الصوفي جانباً سلبياً في حرص أهله على الهرب من هذه الدنيا ، حيث السعادة وهم من الأوهام يساور المغترين ، في سبيل الظفر بالسعادة في العالم العلوي ، سعادة خالدة ، عن طريق العبادة والتعالي بالروح . ولم تكن هذه السلبية طابع الأدب الصوفي كله ولا ينبغي أن يصرفنا هذا الجانب فيها عما زخر به أدبها من تعال روحى عن الإسفاف ، وعن الإسفاف المادى . ثم إن هذا التعالي قد بدأ في صور الأدب الصوفي وتجاربه صادقاً أصيلاً مشبوب الطابع مما نم عن ضيق أهله بشرور مجتمعاتهم ومفاسدها . فعلى ما في الحرص على الهرب من مواجهة صعاب الحياة في مجتمعاتهم ، وعلى ما يبدو في ذلك من أثره في نشدان السعادة الدائمة ، أشع الأدب الصوفي بنوع من السخط ذى الأثر الإيجابي في تعاليه ، وبالكشف عن مساوئ اجتماعية أخذ يحملوها ، وهى نفسها التي يحمل عليها الثائرون ليقوضوها . وفي هذا المجال قد يصير طابع الناس في عاقبة الأمر سيلاً إلى الأمل ، وإلى الثورة ، والضيق بمواطن الخطأ . وكثيراً ما يتجاوز اليأس والأمل في الفترات التي تمهد للثورات أو تقلعها ، بل كثيراً ما يفتن هذان الضدان في نفوس الثائرين المضحين بحملون أرواحهم على أكفهم في سبيل حياة أفضل ، فيبدو بأنهم من القديم في صورة نقمة جارفة يستهينون فيها بالحياة في ظل القيم البالية ، ويستخفون بالحياة أو يتحقق أملهم في تغيير مجرى التاريخ . ووراءهم - على

جادة التاريخ — معالم من مشاعل تشد غرائزهم يتمثل كثير منها في ضحايا
النظم الفاسدة ، وفي التجارب الصادقة التي عبرت بها الآداب عن مآسى
هؤلاء الضحايا . وأية صور أصدق في التعبير عن هذه التجارب مما عبر به
كثير من ذوى القلوب الكبيرة عن مفاسد عصرهم ، وعن معاناتهم لما معاناة
زجت بهم إلى ما وراء حدود الطموح إلى معالجتها . ومن ثم نلاحظ — كما
قلنا من قبل — شهاً واضحاً بين أدب الرومانتيكيين الثائرين وأدب الصوفية
يتضح في هرب أولئك بآمالهم في عالم أحلامهم ، وفي استهانتهم بالحياة ،
وتفروهم عن الاختلاط بالاجتماع ، وفي تنصل هؤلاء من تبعة العصر بالحرب
في عالم الروحانيات الخالص . والحرب والتنصل كلاهما فيه قصور وتخاذل
يقف بنا دون مانشد اليوم ، ولكن علينا ألا نغمط أولئك جميعاً حقهم في
الدلالات الإنسانية التي يدل عليها أدبهم في وضوح ، إلى جانب مانشد به
كذلك لهم من أصالة في التأويل ، وأصالة فنية في التصوير ، ونكرر مع
ذلك أنهم أضفوا على الحياة روحانية تسمو بالخلق ، وكثير منهم مع ذلك
كان داعية إلى سلوك عمل تجاه الأحداث وتيارات الفكر ، والشعور بالطبيعة
والإشادة بالإرادة ، وترك التواكل ، مما نرجو أن نتاح لنا ضرب أمثلة
عليه فيما بعد .

أما الآن فنقدم للقارئ العربي كتاب « منطق الطير » لفريد الدين العطار ،
وهو منظومة من بحر الرمل في حوالى أربعة آلاف وستمائة بيت .

والعطار يتأثر فيه قطعاً بإخوان الصفا في رسائلهم العربية . وهؤلاء هم
أول من نقل القصة على لسان الحيوان — أو الخرافة كما يدعوها ابن النديم —
إلى مجال فلسفى ذهنى ذى طابع صوفى اجتماعى معاً — ففتحوا بذلك مجالات
فسيحة لصنوف من الخلق الفنى في الأدب القديم ، ومن ثمراتها هذا الكتاب .

ومحور القصة في هذا الكتاب تدور حول اجتماع الطير في مجلس ، كما في
إخوان الصفا ، ولكن العطار يحول مجرى الحوار فيها إلى مقصود آخر
تظهر فيه أصالته . فالطير هنا رموز صوفية ، في معنى الرمز العام لا الرمز
الإيحائى الملهي ، لصنوف الخلق في نشدانهم للحق ، وهذا الحق — أو الذات

الإلهية - يرمز له العطار بطائر خرافي يقابل ما تسميه العنقاء ، ويدعى بالفارسية «سيمرغ» ، وهي كلمة فارسية مكونة من لفظين : سى - مرغ ، ومعناها : ثلاثون طائراً ، ولسكنها صارت علماً على هذا الطائر الفريد الذى لا نظير له . ويقود الطير فى مجملها ، ويستقبلها ويرحب بمقدمها فى الاجتماع طائر الهدد ، وهو رمز لهادى الطريق ، ويدعو الهدد الطير - بعد أن يتم اجتماعهم - إلى رحلة طويلة ، هي رحلة فى الحقيقة روحية ، فيتعلل كل من هذا الطير بعذر ، رمزاً إلى علائق المادة المعوقة للروح ، ويجيب الهدد كلا منها مفسداً عذرهم . ويجمعون أمرهم بعد ذلك للرحلة نشداً للمثل أمام السيمرغ ، فيقطعون الأودية السبعة فى مسيرهم ، وهي رموز لمراحل السلوك الروحى ، وهي وادى الطلب ، فالعشق ، فالمعرفة ، فالاستغناء ، فالترجيد ، فالخيرة ، ثم الفناء فى ذات الله .

وتساقط آلاف الآلاف من هؤلاء فى الطريق ، فلا يصل إلى تلك الحضرة سوى ثلاثين طائراً ، أو سيمرغ لأن سى مرغ معناها ثلاثون طائراً بالفارسية كما قلنا من قبل . وحين الوصول يرون فى مرآة المثل أنفسهم على حقيقتها ، أى ثلاثين طائراً أو «سيمرغ» ، وقد بدءوا رحلتهم رجاء الظفر بالسيمرغ (وهو رمز الله ، ومعنى اللفظة نفسها : ثلاثون طائراً) - وبذلك يرون الله فى ذات أنفسهم ، أى أنهم رحلوا روحياً حتى عرفوا أنفسهم على حقيقتها فعرفوا ربهم ، وفنوا فيه وجداً به .

هذا هو جوهر هذه الحكاية الرمزية الصوفية ، تتخللها حكايات عارضة فى كل مرحلة منها تشد أزر المعنى العام ، وتؤكد القيم الروحية الصوفية ، القائمة على الفلسفة العاطفية وعلى النظر إلى الجمال - جمال الروح والكون - على أنه السبيل للوصول إلى الجمال الأمثل ، وأن الحب الإنسانى يجب أن يكون قنطرة للحب الأكبر ، حب واجب الوجود . وعند الصوفية أن الحب قسمان حب صورى ، يتبدى فى التعلق بالصور ، إنسانية أم كونية ، وحب حقيقى ، وهو التفوذ من جمال هذه الصور إلى دلالاتها العاطفية الروحية . ومرجع ذلك أن الجمال عندهم قسمان : جمال حقيقى ، وهو صفة أزلية لله تعالى ، وقد شاهده

لله في ذاته مشاهدة علمية ، فأراد أن يراه في صنعه مشاهدة عينية فخلق العالم
مرآة شاهد فيها جماله عيانا . وهذا العالم هو الجمال الصوري عند الصوفية ،
فالعالم كله تعبير عن الحسن المطلق الإلهي . وعلى الحب أن يبادر بتجاوز
الحب الصوري في تأمله للجمال الصوري إلى الحب الخالد بفنائه وجداً بالجمال
الخالد . وهذا هو معنى هذه الحكاية التي يسوقها العطار في « منطق الطير » :

— ١ —

العشق الصوري

مثل أمام الشبلى مفتود ينتحب
فسأله الشيخ مم تبكى ؟
فأجابه : أيها الشيخ : كان لي حبيب
من جماله كانت نضرة روحي .
ثم قضى نحبه وهأنذا أقضى هما .
وقد أضحى العالم لدى حالك الجلباب حداداً عليه
فأجابه الشيخ : وهل فقد قلبك بهذا الرزء زمامه ؟
حقاً لا يجدر بك سوى هذا جزاء ! !
ألا فاختر لك منه حبيباً آخر
لا يعرفه فناء ، ولن تقضى أنت انتحاباً به
فالحييب الذي يجلب بالوت النقصان
لا تجلب صداقته للروح سوى الأحزان
وكل من يبتلى بعشق الصورة
يقع من هذه الصورة في مئات صنوف البلاء

— ٢ —

الفاني هيأماً بالله

قال لقمان السرخسي : يا إلهي
قد هربت ، وحررت وجداً ، وتاه بي الطريق
والعهد بالعبد حين يهرم أن يسترضي

وأن تخلى سبيله ويتحرر
وأنا الآن في عبوديتي لك ، أيها المليك
قد صار شعري الأسود ثلجاً
وكم عانيت من الهم عبداً ، فهبني السرور
وكبرت سني ، فهب لي أن أتحرر
فصاح به هاتف : يا من أنت من خلص الغواص
كل من يرم التحرر من العبودية
يصبح ممحو الوعي والتكليف
فأترك هذين ، وضع قلبي في الحادة .
فقال : أي إلهي ، أهيمن بك على الدوام
فأني جلدوي للعقل والتكليف . هذا حسبي
ثم خرج به الوجد عن حد العقل والتكليف
راقصاً به يضرب يدا ييد
قائلاً : الآن لا أدرى من أنا
لم أعد عبداً بعد ، فمن أنا
أحمت العبودية ، ولسكن لم أبق حراً
لم يبق في القلب مجال للذة من غم أو سرور
لست أدرى أنا أنت أم أنت أنا
قد أحييت فيك ، وضاعبت الثنائية .

الطيور في المثل

وتجلت أمام الطير شمس القربي ، فولت وجهها بإشراقة تلك الشمس
ومن انعكاس وجه الطير الثلاثين (السيمرغ) رأوا وجه « سيمرغ » العالم
فإذا ألقت نظرة عجلي هذه الثلاثون رأت ذلك « السيمرغ » عن يقين فدارت
جميعاً رؤوسها حيرى ، وأضحت من جديد حيرى على منحى جديد إذ رأت

أنفسها هي « السيمرغ » تماما ، إذ هو دوما ذات أنفسها فإذا توجهت إليه كان هو نفسه المثل .

صار هذا ذاك وذاك هذا ، أمر لم يسمع بمثله .

فبقيت أسرى الحيرة ، بدون تفكير ، إذ عجزت عن التفكير ، وإذا قصر بها العلم عن معرفة جليلة الأمر ، سألت — بلا لسان — سوألا طلبت كشف هذا السر المتين ، ونشدت حل « الأنا ، والأنت » .

وبلا لسان أتاها من الحضرة خطاب : إنها تراه كالشمس كل من قدم إليها رأى فيها ذات نفسه ، جسما وروحاً .

فمحوا ذات أنفسهم ، قد فنى الظل فى الشمس . هذا كل ما كان .

كانوا يرددون ما ساروا — هذه الكلمات ، وحين وصلوا لم يبق منهم رأس ولا جسد فلا بدع أن أقصروا عن الكلام . لم يبق سالك للطريق ولا منشد . لقد بلغ الطريق المدى .

مختارات من الشَّعر الصُّوفي

في الأدب الصوفي صور رائعة للخلق الإسلامي الذي أشرب روح القرآن ، وامتزج بثقافة واسعة وفكر ثاقب ، وتجلت فيه الروابط الدينية البسيطة ، والوحدة الإسلامية الجامعة التي تضم قلوب المؤمنين على حب يتسع للإنسانية جمعاء ، بل يسع المخلوقات جميعاً . وفيه يتجلى الإحساس الإجتماعي في أوضح صورهِ ، دعامته قول الله تعالى : « محمد رسول الله والذين معه أشداء على الكفار رحماء بينهم » ، على أن الشدة مصحوبة بالحزم والحكمة ، والرحمة ليس مصلحها الغرة أو الغفلة .

ونسوق شواهد على هذا الخلق الإجتماعي الإنساني الواعي ، اخترناها من أدب الشاعر الفارسي الصوفي : سعدى شيرازي .

وهو مصلح الدين عبد الله ، كان والده في خدمة سعد الدين زنكي الاتابك ، وقصد كفله بعد موت أبيه ، ولذا شهر بإسم سعدى نسبة إليه . ولد سعدى في شيراز عام ١١٨٠ م . ومات حوالي عام ١٢٩١ . وقد تعلم في المدرسة النظامية ببغداد . ثم عاد إلى شيراز . ومن عام ١٢٢٦ حتى عام ١٢٥٦ ترك بلدته شيراز ، وأخذ يطوف ببلاد الشرق ، من الهند حتى سوريا والحجاز والحبشة وطرابلس . وفي شعره يظهر أثر رحلاته الكثيرة . وقد صور في أدبه تصويراً رائعاً تجاربه وخبراته الطويلة . وبعد هذه الرحلات عاد إلى بلدته شيراز ، حيث قضى بقية حياته ، يدون فيها كتبه وأشعاره . وهو في أدبه ذو معان رقيقة ، وقدرة ساحرة على التعبير ، وعقاية نافذة سمحة ، كما أنه في تصوفه ذو طابع عملي يكاد يتفرد به .

وقد اخترنا الموضوعات التي ترجمها هنا من كتابين له ، أولهما : « بستان » السدي نظمه شعراً مشنوياً عام ١٢٥٧ ، وثانيهما : « كلستان » الذي

ألفه عام ١٢٥٨ مزيجاً من الشعر والنثر وقد اخترنا من هذين الكتابين ستة موضوعات آثرنا أن نعرض منها أولاً ثلاث قطع شعرية من الكتاب الأول ، منها قطعتان تصوران الرحمة بالضعفاء ، والثالثة تصور خطر الإحسان إلى من لا يستحق الإحسان وسنتبع هذه القطع الثلاث بالموضوعين اللذين اخترناهما من الكتاب الثاني المذكور سابقاً ، وأولها حكم يسديها سعدى للملك عربى ظالم ، وثانيهما حكم عامة تدور حول شعور سعدى الإجتماعى الإنسانى. والموضوعات الخمسة السابقة ترسم حدود الخلق الإسلامى الذى سبق أن أشرنا إلى خصائصه . ونختم هذه المختارات بقطعة شعرية أخرى من « بستان » تشف عن تفكير سعدى العميق فى التطور والفناء ووجوب العظمة والاعتبار بأحوال الخلق ، وهامى ذى ترجمتها حسب الترتيب السابق :

١ - شبلى والنملة

اسمع إحدى سير ذوى المروءة ، إذا كنت ذا مروءة طاهر الطوية :
من حانوت بائع حنطة ، حمل الصوفى شبلى حقيبة قمح على ظهره ، فى طريقه إلى القرية .

وفى الغلة نظر ، فرأى نملة ، حائرة مضطربة ، تعدو فى كل صوب .
ورحمة بها لم يستطع النوم مساء ، حتى أعادها إلى مأواها ، وقال :
ليس من المروءة أن أنتزع هذه النملة المحزونة من مكانها .
فاجمع شمل مشتى الشمل ، يجمع الدهر شملكم .
فما أجمل ما قال فردوسى الطاهر الأصل ، طيب الله ثراه الطاهر :
لا تؤذ نملة تحمل حبة حنطة ، لأن لها روحاً ، والروح حلوة عذبة .
وذو السريرة المظلمة الحجرى القلب ، هو من يريد أن تقع النملة فى الضيق .

لا تفزع رأس الضعيف بيد البطش ، فقد تسقط يوماً على قدمه كنملة .
لم يرحم حال الفراشة الشمع ، انظر كيف احترقت أمام الجمع .
هب أن كثيراً من الناس أضعف منك ، ولكن هناك كذلك من هو منك أقوى .

ذات عام وقع ببغداد قحط ، بلغ من شدته أن كف المحبون عن العشق
وبلغ من بخل السماء على الأرض أنها لم ترو شفاة الزرع والنخيل .
وغاض من المياه نبعها القديم ، ولم يبق من ماء سوى ماء اليتيم .
ولم يبق للأرامل سوى الآهات ، كلما انطلق دخان من نوافذ الطاهين .
ورأيت الأشجار كالقفر ، تعرت من الورق .
وأصبح القوى الساعد هزيبا بالغ الهزال .
ولم تعد على الجبل خضرة ، ولا في الحديقة غصن .
قد أكل الحراد البستان ، وأكل الناس الحراد .
في تلك الحال مثل أمي صديق ، لم يبق منه سوى جلد على عظم .
فعمجت من حاله ، إذ كان قوى الحال .
وكان صاحب جاه وذهب ومال .
فقلت له : أيها الصديق الطاهر الطباع .
أخبرني : أي عجز عراك ؟
فصاح بي : أن منك العقل ؟
سؤالك خطأ ، إذ تسأل وأنت تعلم .
ألا ترى أن الشدة بلغت الغاية .
وأن الضائقة وصلت حد النهاية ؟
فلا أمطار تجود بها السماء .
ولا جدوى لآهات المستغيث .
فقلت له : في عاقبة الأمر لا خوف عليك .
إنما يقتل السم حيث لا ترياق .
وإذا عانى آخر هلاك العدم .
فأنت كالجبل ، وأي خوف على الجبل من الطوفان ؟
فنظر إلى مغضبا ذلك الفقيه ، نظر العالم إلى السفيه .
وقال : المرء على الساحل أيها الرفيق ، كيف يسريخ ورفيقه غريق ؟
(م ١١ - دراسات في الشعر)

وأنا على الرغم من أنه لم يرهقنى الفقر .
فإن غم الآخرين يرد فؤادى جريحاً .
والعاقل من لا يحب أن يرى الجراح .
تصيب أعضائه أو أعضاء سواه من الناس .
وأنا وإن كنت - والحمد لله - سليماً من الجراح .
يرتعد جسدى على رؤية جراح الآخرين .
ومنغص عيش السليم ، إذا كان بجانب الضعيف السقيم .
وحين أرى أن الضعيف المسكين لم يطعم القوت .
تصبح اللقمة فى سمى وألمى .
ومن يقود أصدقاءه السجناء ، كيف يطيب له العيش فى البستان ؟

٣ - خطر الإحسان إلى من ليس أهلاً له

سمعت أن رجلاً كان يعانى الهم فى منزله ، من زناير بنت عشاها فى
سقف بيته . قالت له امرأته : « ماذا تريد بهذه الزناير ؟
لا تسيء إلى هؤلاء المساكين ، فيعروهم الحزن من وطنهم » .
وذهب ذلك الرجل العاقل إلى عمله وذات يوم لسعت الزناير بحماتها
المرأة .
وعاد الرجل من مكانه إلى منزله ، يطبل فى لوم امرأته .
وقد أخذت تصيح على الباب ، وعلى السطح ، وفى الحى ، فقال لها
الزوج :
« لا تظهرى للناس وجهك العابس ، أيتها المرأة .
فقد قلت : هذه الزناير مسكينة لا نقتلها ،
حين يفعل المرء الحميل مع الأشرار ، يزيد تحمله لهم من ميولهم نحو
الشر .

حين ترى فى البيت أذى الخلق ، فضرِباً بماضى السيف فى الخلق . . .
وماذا يكون الحال لو وضعوا مائدة للكلب ؟

ولنما العقل أن تأمر له بالقاء عظمة ..
ولو أن العسس أبدوا رحمة وطيب قلب .
ما استطاع امروء أن ينام ليلاً من اللصوص ..

٤ - نصائح معدى إلى ملك ظالم

(من كلستان)

كنت ذات سنة معتكفا على قبر النبي يحيى بجامع دمشق ، واتفق أن
حضر للزيارة ملك من ملوك العرب ، ينعته الناس بالخور ، وصلى وطلب من
الله حاجته .

بيت شعر فارسي

كل من الفقير والغني رهين تراب هذا الباب .
وأكثر الناس غنى هم إليه أكثر حاجة .

في ذلك الوقت التفت إلى ، وقال لي : زودني بما عليه الصوفية العباد من
الهمة وصدق المعاملة ، لأنني مهموم البال بأمر عدو صعب . فقلت : ارحم
الرعية الضعيفة ، حتى لا تعاني بطش العدو القوي .

(نظم فارسي)

خطأ أن نحطم بعضد القوى ويطش ذي السلطان .
قبضة المسكين الموهون من بني الإنسان .
وليخش من لم يرحم من يقع في طريق الحياة .
ألا يأخذ بيده أحد إذا زلق .
من يزرع الشر ثم يأمل خيراً .
فلنما يطهر رأسه الضلال ، ويرتبط بإطل الخيال .
من أذنك أنزع السداد ، وامنح الخلق العدل ،
وإن لم تمنحه فعدل يوم العدل آت .

مثنوي

بنو آدم أعضاء جسم بعضهم من بعض .
وهم في الأصل من جوهر واحد .

فحين يشكو عضو ألما من الحدثان .
فلا قرار لأعضاء الآخرين من بني الإنسان .
فإذا كنت لا تأسى لحن الآخرين .
فأنت أهلاً لأن تدعى إنساناً .

٥ - حكم لسعدى (من كلستان)

كل من كان عدوه أمامه ولم يقتله فهو عدو نفسه .

أبيات فارسية

العاقل من لا يتمهل .
إذا كان الحجر في يده ، والشعبان رأسه على الحجر .
والرحمة بالفهد الحاد الأنياب .
ظلم لقطيع الأغنام .

وفريق اعتقد المصلحة في خلاف هذا ، وقال : فيما يخص الأسرى الأولى
التمهل ، إذ أن الاختيار باق ، فيما القتل ، وإما العفو . وإذا قتل الأسير
بلا تمهل ، فمن المحتمل أن تفوت المصلحة ، لأن تداركه ممنوع .

أبيات فارسية

من اليسر كل اليسر حرمان الحى من الحياة .
والمقتول لا يمكن إعادته للحياة .
ومن العقل أن يتمهل من يطلق السهم .
لأن ما ينطلق من الوتر لا يمكن رده .

٦ - حميد وابنه (من بستان)

دفن لحميد ولد عزيز فأن الحميسا
كان له كفن من حرير القز ، هو فيه مثل دودة القز تموت في نسيجها .
وبعد أيام مر الملك بالقبر .
يبكى على ابنه ، متحجباً محترق القلب .

وحين رأى كفن الحرير خلقا ، قال لنفسه في تأمل المعبر :
قد انتزعت هذا الحرير من الدودة اختصاباً .
وما هو ذا تنزعه من جديد ديدان القبر .
بيتان من الشعر احترق بهما كبلى يوماً .
أنشدهما مغن على نغمات الرباب :
وا أسفاً أن تمر دوننا أزمان كثيرة .
ينبت فيها الورد وتتفتح خمائل الخزامى .
وكم تمر شهور الصيف والشتاء والربيع .
فلذا بنا تراب وأجر في لبنات القبر .

مختارات من شعر «أنورى»

هو حجة الحق أوحى بن محمد الشهير بأنورى . عاش فى عصر الملك سنجر ، آخر كبار الدولة السلجوقية ، وبعد أن مات سنجر (٥٥٢هـ - ١١٥٧م) واستولى الغز على خراسان ، شرد هو فى البلاد ، وكان أكثر مقامه فى مرو ، إلى أن توفى حوالى عام ٥٨٣ هـ (١١٨٧م) ، وهو من أعظم شعراء الفرس القدامى ، بل هو أحد ثلاثة أطلق عليهم فى الأدب الفارسى : أنبياء الشعر ، ويورد عبد الرحمن الحامى ، فى كتابه بهارستان ، بيتين من الشعر الفارسى هذه ترجمتهما :

« ثلاثة من أنبياء الشعر » - فى الوصف وفى القصيدة وفى الغزل : فردوسى وأنورى وسعدى . ومكانة أنورى فى الشعر الفارسى شبيهة بمكانة المتنبى لدى شعراء العربية ، وبين هذين الشاعرين قرابة فى العبقرية ، من حيث المضمون ، ورصانة العبارة ، وقوة الأداء فى الأعم الأغلب من الحالات وأنورى يمزج القصيدة بخواطر ذاتية غنائية ، وبحكم خلقية . وقد بلغ بقصيدة المدح الفارسية أقصى ما كان لما من كمال بعد عنصرى وفروشى ، ولم تنقص قدرته فى الغزل عن موهبته الفذة فى القصيدة . وقد أفاد فى أشعاره من ثقافته العربية الواسعة ، على أن مالم يه من جحود وجفوة ممن مدحهم جعله يعاف المديح ، بل جعله ينكر قيمة الشعر نفسه ، ويفضل على صلوات الناس جميعا - خلوة مطمئنة تنهى بها أيامه ، بعد حياة حافلة بالإضطراب ، غير مستقرة على حال . ونختار له هنا هذه المقطوعات .

المرأة والمشط :

منذ ألقى نظرة على المرأة ، فرأيت شعرة بيضاء من شعرى .
أشحت بوجهى عن المرأة عجلا ، خوفاً من الوهن ، وذعراً من الهرم

— ١٦٧ —

واليوم في المشاط رأيت — بدلا من تلك الشعرة — شعرات كثيرة ،
فتزلزل فؤادي ، آن أن أعاني حسرة الشباب ، إذ قد أشرفت على السكبر .
نظرت إلى نفسي في المرآة . ومن المشاط سيمت مئات العظام .

— ٢ —

الماء والسمة الميتة

قال لي صديق : عليك بالصبر ، فإن الصبر سرعان ما يحيل أمرك
إلى الخير

الماء الذي غاض من الغدير سوف يعود ، وستبدل غير هذه الحال حالا .
فأجبت : لو عاد الماء إلى المعين ، ماذا تكون جدواه وقد ماتت السمكة ؟

— ٣ —

شحاذا :

سمعت أن أحد الفطنين قال يوما لأحق : إن والى مدينتنا شحاذا لا يستحي .
فأجابه : كيف يكون شحاذا ذلك الذي نسيج تاجه الذهبي يكتفي مائة
من أمثاله زادا وقوتا أياماً ، بل سنين ؟

فقال له : خطأ ما تقدر في هذا الأمر ، كل هذا الزاد والقوت من أين
كان له ؟

قالدر واللائي في طوقه هي دموع أطفالنا ، ومرجان سرجه وياقوته
دماء أيتامكم ، هو الذي يريد منا كل شيء لنفسه ، حتى مياه الجرار ،
لو تأملت فإن نخاع عظامه من زادنا . إنما الطلب سوءه ، باسم العشر أو باسم
الخراج ، كل ما يختص به لنفسه فهو عنده حلال . وإذا كان السؤال ليس
شيئا سوى الطلب ، فكل من يسأل شحاذا ، ولو كان سليمان أو قارونا .

— ٤ —

المفوض الزائف :

ألا فلتسمع لي بفضل الاصفاء إلى حكاية ، على ألا يأخذك من هذه
الكلمات ضيق . في عهد ملك شاه مر بدوى — في طريقه إلى الحج — بقصر
الملك ، في حين صادف اجتماع مجلس الملك فاستجداه البدوى قائلا : اعترفت

الحج ، فإذا منحني الملك مائة دينار ، فسأقوم بوفر من الدعاء في إخلاص
كى تمتد حياته ودولته ، حين أتعلق بحلقة باب الكعبة . وحين استمع الملك
إلى كلامه قال لخازنه : هيا ، فأحضر ما طلبه البدوى مضاعفاً . ذهب الخازن
وأحضر ما أمر به ، ووضع أمام الملك فقال الملك فى لطف للبدوى : إليك
ياسيدى تقبل المنحة ، واعلم أنها مائتا دينار ، مائة لزادك وكراتك وحزاتك
ومائة أخرى أسربها إليك ، أرشوك بها ، لا من أجل نفع لى ، بل فى رضا
الله ، ذلك أنى أحذرك أن تذكرنى أى ذكر حين تصل إلى الكعبة إذ الوكيل
الزائف مصير الدمار للأمر جميعاً .

القضاء

إذا لم يكن القضاء هو الأمر الناهى فى أحوال الناس ، فلماذا تجرى
الأحوال على خلاف ما يرضون ؟ نعم ، يجر القضاء عنان الخلق إلى كل
ما هو طيب أو سيئ ، وفى هذا برهان على أن كل ما يدبرون خطأ ، ينتج
الزمان آلاف النقوش ، وليس واحد منها كما يبدو فى مرآة ما نخال أو نأمل .

فهما اختلفت أشكال العناصر الأربعة فى هذه الدنيا ، من وجود وفساد
ونشوء ونماء فإن ما بينها من تفاوت فى النفس هو من خط القلم فى يد الكواكب .

لا يستطيع امرؤ أن ينس قائلًا : كيف ، ولم ، لأن مصور الأحداث
منزه عن كيف ولم . ولما لم يكن فى يدنا شئ من حل أو عقد ، فجدير أن
نرضى بالعيش طيباً أو غير طيب هكذا يستطاع العيش تحت قبة الفلك
الزرقاء ، لأن مقتضيات القضاء من قبة الفلك الزرقاء ، حيث لا مهرب لى
منه فى مجال جبلى ، لأنه الولى القادر على الجبلات والمواليد .

وهل يعرف امرؤ مدى ولوع هذا الفلك المحدودب الأنخضر بأذى
الإنسان فى الدنيا ؟ ليس من بصيرة تقف على أشكال دوراته ، وليس من

بصري أصرار أحكامه . أية حركة تلك التي لا أول لها ولا آخر ، وأي دوران ذلك الذي لا نهاية له ولا مبدأ ، لا شكاية لدى من دوران هذا الفلك ، فشرح ذلك يستغرق عمراً كاملاً ، وجدد به أن يستغرق .

حين ينصفك الدهر من نفسه ، فلماذا لا تنتصف أنت لنفسك ؟
كن مبتهجا ما استطعت ، وكنه ، إذ مياتي زمان فيه لن تستطيع .

هروب الثعلب :

كان ثعلب يبلو مهموما ، ورآه على هذه الحال ثعلب آخر .
فقال له : خير ؟ افض لي بالخبر ، فأجاب : يستولى السلطان على الحبيب
فقال له : ولكنك لست حمرا ، فاذاتخاف ؟ فأجاب : حقا : ولكن
الناس لا يعرفون ولا يفرقون ، ويستوى لديهم الحمار والثعلب .
وهذا يأخى ماأنخشاه ، ذلك أنهم حين يضعون البرذعة علينا ، كما
يضعونها على الحمار ، لن يعرفوا الحمار من الثعلب ، وإذن يسيثون إليك دون
أن يلدروا ! !

مقارنات في الحزنيات العربية والفارسية بين رودكى وأبى نواس

ارتقت اللهجة النورية إلى المكانة الأدبية بعد الفتح العربى لإيران بنحو ثلاثة قرون ، وكانت قد انهارت اللغة البهلوية ، لغة الأدب العامة فى عهد الساسانيين ، بانهار الإمبراطورية الإيرانية ، وكان لا بد أن تعتمد هذه اللهجة الجديدة — كى تصبح لغة الأدب — على اللغة العربية ، لغة الدين الجديد ولغة الفاتحين . وقيد بدأ هذا واضحا فى نشأة النثر الأدبى فى القرن العاشر الميلادى ، بالترجمة والإقتباس ، ثم بالخلق والإنشاء المعتمدين على لغة العرب وآدابهم ، ثم بدأ الأثر واضحا كذلك فى الشعر الغنائى الفارسى ، فنقل الفرس الأوزان العربية ، ونسجوا على منوالها ، وتأثروا بها تأثرا بليغا ، حتى قرر أوائل مؤرخى الأدب عندهم أن الفرس القدماء لم يكن لهم شعر منظوم ، وأنهم حينما عرفوا لغة العرب ، واطلعوا على لطائفهم ، نقلوا أوزان شعرهم ، وقد بينا فى مكان آخر أن هذا الكلام على إطلاقه لا صحة له ، وقد أثبتت البحوث الحديثة أن الشعر الإيرانى القديم — قبل الفتح العربى — كانت له أوزان ، وعلى الرغم من هذا فلكلام هؤلاء المؤرخين للأدب الفارسى الحديث دلالة واضحة على عمق تأثر الشعر الغنائى الفارسى بالشعر العربى ، وهذا هو ما يهمنى هنا توكيده .

ولم يكن رودكى سمرقندى ، أبو عبد الله جعفر بن محمد ، أول من نظم الشعر الفارسى على الطريقة العربية فى الأدب الإسلامى — أدب ما بعد الفتح العربى — ولكنه أول شاعر كبير غنائى فى أدب الفرس ، وأول من اكتمل به معنى هذا الشعر لديهم ، وتعلمذ عليه كبار شعراء الفرس الغنائيين الذين أتوا بعده ، وشهدوا له بالفضل والسبق .

وقد ولد رودكى فى أواخر القرن الثالث الهجرى ، فى قرية رودك ، بين

بخارى ومهرقند ، وإلى هذه القرية ينسب . وتوفي عام ٩٤١ م (٣٣٠ هـ)
أو عام ٩٥٤ م (٣٤٣ هـ) ، واشتهر بصلته بالأمين الساماني نصر بن أحمد
(٩١٣ - ٩٤٢ م - ٣٠٢ - ٣٣١ هـ) ، وله فيه مدائح كثيرة ، ولحظوته
لديه كان له تأثير عظيم يبلغ حداً أسطورياً . وكان هذا الشاعر أعمى ، ويقرر
بعض مؤرخي الأدب الفارسي أنه ولد كذلك ، ولكن المرجح - كما تدل
بعض أشعاره ، وكما يتجلى من حدة إدراكه للألوان - أنه لم يولد أعمى ،
ولنما أدركته هذه العاهة بعد أن تقدمت به السن .

وعلى الرغم من تأثير رودكى العميق بالشعر العربي في قصائده الفارسية ،
وأنه أول من جلى في ميادين المدح والثناء والغزل والخمريات في لغته ، وكان
فيها رائداً ، قد احتفظ مع ذلك بالطابع الغنائي القديم للشعر الإيراني . ذلك
أن الشعر الغنائي عند الإيرانيين القلماء - كما هي الحال عند اليونان - كان
يصطحب بالموسيقى . ومن ثم أتت تسميته بالشعر الغنائي ، ومن مشاهير
شعراء إيران القلماء - الذين بقيت لنا أسماؤهم - وكانوا يوقعون شعرهم
على أنغام العود - الشاعر بريد أو فهليد شاعر نحسرو الثاني في عهد
السامانيين . فقد كان رودكى يجيد الموسيقى ، وينشد شعره موقعا عليها ، كما
كان ذا صوت حسن . ويحكى هو عن نفسه في بعض أشعاره :

« أذيع أشعاري متغنيا بصوتي العذب كالبلبل ، وفي قامة بارعة الحسن
كيوسف أمير السجن . وكم جالست كبار القوم وأعيانهم ، أزودهم بالعالم
خفية وعلانية » .

وكان رودكى على ثقافة عربية واسعة ، شأنه في ذلك شأن جميع من
أسهموا في نهضة الأدب الفارسي شعره ونثره ، فقد كانوا كلهم ذوى
لسانين : عربي وفارسي . وقد أظهر هو نبوغاً في إقباله على العربية وتعلمه
لها ، حتى أنه آتم حفظ القرآن الكريم في سن الثامنة . ويبدو تأثير هؤلاء
الشعراء من الفرس بأوزان الشعر العربي دليلاً على اطلاعهم وتعمقهم في
الثقافة العربية بعامة ، وهو دليل قاطع على تأثيرهم الأكيد بالشعر العربي .

على أن رودكى كان أول رائد كبير هؤلاء الشعراء جميعاً ، فلا بد أنه
حاكى محاكاة رشيدة النابغين من شعراء العربية في مجالاته التي برز فيها .

وهذه المحاكاة الرشيدة هي التي نمت مواهبه ، وأنضجت أصالته ، وبسرت أمامه السبيل إلى تخليد مايجول بأعماق نفسه .

ويظهر رودكى بمظهر الراضى بحياته ، رضا لا سذاجة فيه ولا غرور ، بل يروض نفسه عليه تأسيّاً كي تظل الحياة أمراً يمكن احتماله :

« قد منحني دهرى نصيحة الأحرار الكرام ، والزمان كله عظة حين تتأمل .

فقال : لا تأس على عيش السعداء ، فكم من امرئ يتوق إلى عيشك !
وقد كانت الخمريات - سواء في العربية أم في الفارسية - سبيلاً إلى الهرب من التفكير في مأساة العيش لدى الألباء ، وطريقاً إلى دفن الأحران ، وتفويضاً لظلال النشوة من هجير الحياة . فدلالها النفسية من هذا الجانب صادقة وهذه الدلالة أعمق لمن يتأمل فيها من مجرد الوقوف عند مظهر الإستهتار والمجون والحلاعة كما تبدو في الخمريات عامة ، ولذا كان يتطلع إلى الاسترواح بها أبو العلاء ، لولا زهده وتقواه ، إذ يقول في الزوميات :

أَيَّائِي نَبِيٌّ يَجْعَلُ الْخَمْرَ طَلْفَةً

فتحمل شيئاً من همومي وأحزاني؟

وهيهات !! لو حَلَّتْ لما كنت شارباً

مُخَفَّفَةً فِي الْحِلْمِ كَفَّةً مِيزَانِي

واللجوء إلى الخمر حيلة الضعيف تجاه صعوبات الحياة وتوعددها ، وهروب إلى عهد الصبا الحبيب ، هروباً يغري باغتنام الملذات ، وتصيد المسرات . وهذا ما تنفيض به الخمريات العربية ، ولستشهد - موجزين له - بقول أبي نواس ، نابغة من تغنوا بالخمر قبل رودكى :

بَادِرْ شَبَابَكَ قَبْلَ الشَّيْبِ وَالْعَارِ

وحشحت الكأس من بكرٍ لأبكارٍ

ومن قصيدة أخرى له :
رَأَيْتُ اللَّيَالِي مُرْصَدَاتٍ لِمُسَدِّقٍ
فَبَادَرْتُ لِدَأَتِي مُبَادِرَةَ الدَّهْرِ
رَضِيتُ مِنَ الدُّنْيَا بِكَأْسٍ وَشَادَنِ
تَحِيرٍ فِي تَفْصِيلِهِ فَطِنُ الْفِكْرِ

ويطلعنا رودكى فى خمرياته على نوع نظرته هذه إلى الحياة ، نظرة
المستمع المقتنم للملذات ، ولكن وراء هذا الاستمتاع والاغتنام نفساً
آسية ، تشعر شعوراً عميقاً بانقلاط لحظات السرور وسرعة عبور فرصة فى
هذا البقاء المحدود ، يقول رودكى فى إحدى قصائده :

« عَشَّ طَرُوبًا ، وَابْتَهَجَ بِالْعَيْشِ مَعَ الْغَيْدِ الدَّعِجِ الْعَيُونِ ، فَلَيْسَ هَذَا
الْعَالَمُ سِوَى هَرَاءٍ وَهَوَاءٍ !
وَمَا عَلَيْكَ سِوَى أَنْ تَطِيبَ نَفْسًا بِمَا يَأْتِيكَ ، وَأَمَّا الْمَاضِى فَاصْرِفْ عَنْكَ
ذِكْرَاهُ .

دعنى وذوات الغرائز العبيقة بأريج المسك ، وذات الوجه كالبدن
سليلة الحسور .

فالسعيد من أعطى وتمتع ، والبائس من أحجم وتراجع .
وهذا العالم — واأسفاه ! — هواء ومهباب — فقدم لنا الخمر ، وليكن
ما يكون ! » .

وفى ضوء هذه النظرية التى يلتقى فيها — مع كثير ممن تغنوا بالخمر —
رودكى وأبو نواس ، ولكنها أعمق لديهما كليهما ، تفهم نوع الهيام
بالخمر فى أشعارهما ، وكأنهما ملاذ من الخواطر السود ، والفكر المجهود .
ولما — لديهما كليهما — نوع من الإجلال ، فى هذا الهروب الفكرى ،
ولهذا يريان أنها نعمة يجب أن تحرم على اللئيم . يقول أبو نواس فى لهجة ساخرة

لاذاعة مستهرة ، ولكنها ثم عن ذلك الشعور الفريد ، من قصيدة تقتصر منها
على هذه الأبيات على لسان الخمر :

لا تُمكننني من العرييد يشربني
ولا اللئيم الذي إن شمتني قطبا
ولا السفال الذي لا يستفيق ولا
غراً الشباب ولا من يجهل الأدبا
ولا الأراذل إلا من يؤقرني
من السقاة ، ولكن اسقني العريبا

ويقول رودكي :

« أحضر هذه الخمر ، يا قوتاً خالصاً مداباً ، وأحضرها سيفاً مجرداً في
وجه الشمس المشرقة ، صافية حتى لتحسبها في الكأس ماء الورد ، طيبة
حلوة حتى كأنها برد النوم للعين المورقة .

قل : إن القدح بهاب ، والخمر قطراته ، أو قل : هي الطرب الذي
يغمر القلب ، كأنه الدعاء المستجاب . ولولا الخمر لأقفرت القلوب ،
وإذا فارقت الروح الجسد فخليق بالشراب أن يردها .

ولو أن الخمر أصبحت منيعة ، دون السحاب ، في غلبي عقاب ، حتى
لا يدوقها الأخصاء أبداً ، لكان هذا عين الصواب .

لهذا تغزل الشاعران بالخمر ، وتغنيا بأثرها ، وبألوانها ، وطيب
ريحها ، وأنها تبعث على الأريحية والكرم . ولا نريد استقصاء من شعر
أبي نواس ، فحسبنا منه هذه الأبيات :

وحمراء كالياقوت بت أشجها
وكادت بكفي في الزجاجة أن تدمي

تغازل عَقْلُ المرء قبل ابتسامه
وتخدعه عن لُبِّه وعن الحلم
وعنه يسيل الهمُّ أولَّ أولاً
وإن كان مسجونَ الجوانح بالهم
وينحاش للجَدوى وإن كان مُمسكا
ويظهرُ إكثاراً وإن كان ذا عُدْمٍ

ويكثر « تشخيص » أبي نواس للخمر ، فلها ذاتها الحبيبة ، وهي تجود
عليه بالوصال إن هجرته الحبيبة ، ولها أصلها : فهي بنت الكرم ، أبعثت
من أمها وطبخت بالشمس :

لئن هجرتك بعد الوصلِ أروى
فلم تهجرك صافيةً عقارُ
فخذها من بنات الكرمِ صُرْفاً
كعينِ الديك يعلوها احمرارُ
طبيخ الشمس ، لم تطبخه قِدرُ
بماء ، لا ، ولم تلدغه نارُ

ويقول في قصيدة أخرى :

سليلاً كَرَمٍ ، لم يُفَضَّ ختامها
ولم يلتدغها في بطون المراحل

وهي في دنها تستوحش لأمها ، وتبكي ينشيجها :

فاستوحشت وبكت في الدنُّ قائلةً

يا أم ، ويحك ! أخشى النار واللهبا

فقلت لا تحذريه عندنا أبداً

قالت : ولا الشمس . قلت : الحرق قد ذهب

والحمر عند أبي نواس تتوقد كالسراج وكالوميض ، وكالشهاب ،
وتبكي عند مس المساء من جزع ، وترنو إليه بأحداق ، ويفنيه ضوءها
عن المصباح :

قال : ابغني المصباح ، قلت له : أتشد

حسبي وحسبك ضوءها مصباحا

ويعني أبو نواس بوصف الحمر بصنوفها المختلفة ، من الشهد ، ومن
العنب ، ومن رطب النخل ، يقول في قصيدة من هذه القصائد ، بعد أن
تم توليدها من عسل الماذي والماء ، يصف عناية حراسها بها ، وصنعهم
فيها :

حتى إذا نزع السرواد رغوتهما

وأقصت النصار عنها كل ضراء

استودعوها رواقيداً مغلقة

من أغبر قاتم منها وغبراء

حتى إذا سكنت في دنُّها وهدت

من بعد دمدمة منها وضوضاء

جاءت كشمسٍ ضحىً في يوم أسعدها
من برّجٍ لهوٍ إلى آفاقٍ سراء
كأنها ولسانُ الماءِ يقرعها ،
نارٌ تَأَجَّجُ في آجامٍ قصباء
لها من المزج في كاساتها حديقٌ
ترنو إلى شربها من بعد إغضاء
فاشرب - هديت - وغنّ القوم مبتدئاً
على مساعدة العيلدان والنساء

ويصف مرة أخرى ميلادها من جنى النخيل وكيف ضربت بالسياط .
وهي تن ، ليستخرج منها صفو هذا الجنى ، وقد ظلت تن من وقع السياط ،
ثم حبست بعد ذلك في الدنان لتعتق ، وهي دنان لها عمام ، كشفت بعد حين
عن وجوه مشرقات :

بعثت جناتها فاستنزلوها
برفقي من رؤوسٍ سامقاتٍ
فُضِمنَ صفو ما يجنون منها
خوابٍ كالرجالٍ مقبرات
فقلت استعجلوا ، فاستعجلوها
بضربٍ بالسياطٍ محدرجات
فولدت السياطُ لها هديرا
كتر جميع الفحول الهائجات

فلما قيل قد بلغت كشفنا الـ

عمائم عن وجوه مشرقات

والمعاني التي أشرنا إليها في القصائد العربية السابقة - ونظيرها كثير في قصائد أبي نواس - وهي مصدر أشعار رودكى فيما نقدر ، حين يعنى بوصف الخمر وتوليدها ، ويسوق دقائق صنعها . وكان أبو نواس أول من عنى بتصوير هذه المعاني الدقيقة في خمرياته ، وأشهر من وصفوها . وتدلنا القرائن التاريخية على أن رودكى - وهو رائد هذا المجال في الأدب الفارسي - لا بد أن يكون قد اعتمد على أبي نواس في الموضوعات العامة والمعاني حين ارتاد هذا الميدان في تغنيه بالخمر . ولا يتلاقى الشاعران في التغنى بالخمر بعامة ، ولا في تحديد آداب الشراب ونوع النظرة إلى شربها وكفى ، بل في موضوع توالد الخمر وصنعها ، وفي كثير من تفصيلات المعاني في هذا الموضوع ، مما يؤيد تأثر رودكى بشاعر العرب . وترجم هنا قصيدة من خمريات رودكى ، ينعكس فيها هذا التأثير العربي جليا واضحا ، إذا رجع القارئ فيه لما سقنا من معان عربية لأبي نواس في استشهاداتنا . يقول رودكى :

« هيا فلتدبح من العنق أم الخمر (العنقود) قرباناً ، وتأخذ من الكرم صغيره ، وتودعه السجن .

ولن نستطيع أن نأخذ منه صغيرة ما لم نقتله أولاً ، وتنزع منه روحه ، وإن لم يكن حلالاً إبعاد الصغير عن ثدى الأم ولبنها .

حتى يفطم عن درها سبعة أشهر بتمامها ، من أول أبريل حتى آخر أكتوبر .

بعد ذلك ينبغي ، عدلاً وديناً ، أن يقرب الإبن - في مضيق سجنه - من الأم .

فحين تودع أنت صغيرها حياً ، يبقى سبعة أيام ولياليها فاقد الوعي حيران .

وحين يعود لوعيه فيرى من جسد يد ينهض نشاجا متحبا من قلب
محترق .

فأنا يصير أعلاه أسفله غما ، وأنا أسفله أعلاه ، كمن يغلى به الهم .
فكيف تريد تطهيره بالنار؟ إنه يغلى ، ولسكنه من غيط يغلى شديدا .
وكأنه فحل هاج ثملا ، فعلا حلقومه هدير يسوقه سلطان الغضب .
ثم يطهره الحارس من زبد رغائه ، ليغسل عنه دجته ، فيصير مشرقا .
حتى إذا هدأت ثورته ، أدارة الحارس كي يكمل نضجه .
فلذا استقر وصفا ، لتحل لون الياقوت الأحمر والمرجان
فبعضه أحمر قان كالعقيق اليماني ، وبعضه الآخر ياقوتي كفض خاتم
مجلوب من بلخشان .

فلذا شمته خلته وردا آخر ، ينفع أريج المسلك وعنبر بابان
وقد يترك كذلك في أحشاء الدن حتى فصل الربيع ومتصف أبريل .
وآنذاك لو كشفت عنه الغطاء في منتصف الليل ، لرأيت عين الشمس
مشرقة .

ولو تراه في كأس بلور لقلت : جوهر أحمر في كف موسى بن عمران !
به يصير الشحيح ذا مروءة ، والضعيف ذا هبة ، وإذا ذاقه الشاحب
الوجه عاد عجاها حديقة ورد !
وإذا استمتعت منه بقدح مسرورا ، فلن ترى الألم بعد ذلك ولا الأخران .
ينزع منك هم عشر سنين في لحظة ، ويجلب لك السرور من مكان
قصي ، من طهران أو عمان .

وفي القصيدة السابقة دقة في تتبع تولد الخمر ، وتشخيصها ، وتفصيل
ماتمر به من أدوار ، يتأثر فيها كثيرا من تشبيهات أبي نواس وصوره ، في
الإشادة بآثر الخمر في الانتشاء وفي الأثر الجسمي والخلق له .

ولا تريد بحال أن تغض من قدر رودكي حين يقرر أنه أفاد وحاكي
شعراء من غير أدبه ، فتمى مواهبه ونهض بلغة أمته وأشعارها ، وطالما أكدنا

وقررنا أن الإفادة من الثقافات والحضارات هو دائماً شأن كل أمة فتية وكل عبقرية أصيلة . وعن هذا الطريق غنيت الآداب ونهضت ، ونمت الحضارات بل نمت الحضارة الإنسانية بوصفها كلا متكاملًا يتعاون فيه الجنس البشرى مهما مزقته الخلافات والأطباع ؛ فالوطن العقلي والفكرى لا يعرف هذه العوائق الرجعية التي لا تقف إلا في وجه المتخلفين .

على أنا فيما عرضناه هنا قد التزمنا بجانب محدود هو أثر شاعر عربي في شاعر فارسي في الحمريات وقد بدا من أمثلتنا وما سقتناه من معان وشواهد أن رودكى كان يعاني تجربته وبصور ذات نفسه بعد أن اطلع وقرأ وأفاد ، شأن كل العبقریات الأصيلة . وظهر كذلك أنه كان أقرب إلى التعمق في الجوانب النفسية الآسية من أبي نواس ، وكان إحساسه بهروب الزمن وبكده الدهر ، وفناء العمر أكثر شوباً . ولسنا بسبيل تحليل ذلك ، أو شرحه والتوسع فيه ، ولكننا نذكره آية على ما هو بديهي ، أو ما يجب أن يكون كذلك من أن التأثر الأدبي لا يمحو الأصالة بحال ، بل هو السبيل لتنميتها . ويجمل بنا أن نذكر أبياتا من قصيدة جيدة لرودكى ، نظمها على الكبر ، وفيها يتضح شوب الشعور بالحسرة على عهد الصبا ، عهد نشدان المتاع والسلوان في الخمر والغيد . يقول رودكى :

« تأكلت أسناني وتساقطت جميعاً ، لم تكن أسناناً ، لا ، بل كانت مصابيح مشرقة ، وكانت منضدة في بياض الفضة ، وكانت درأ ومرجاناً . وكانت كنجم السحر وقطرات المزن . والآن لم تبق لي منها واحدة ! ! بليت كلها وتساقطت ! . . فن أين لك أن تعلمي إذن - أنت يا شبيهة البدر محيا والمسك شعراً - كيف كانت حال أسير حبك من قبل ! ؟ بذوائب شعرك المنحنية انحناء الصوبلحان تزهين دلالة عليه .

الصوالج بالأكر ! !

قد مضى ذلك الزمن ، حين كان وجهه غصا نظرا كالديباج !

قد كان ضيفاً جميلاً . وصديقاً عزيزاً ، ولن يعود إليه ذلك الزمن ، ليكون -
بعد - الضيف العزيز ! !

... في ذلك العهد - حين لم يكن يقلد خشية مولاه أو خشية السجن -
كانت لديه الحمر الوضاعة ، والحبيبة الفاتنة المنظر ، اللطيفة الطلعة . مهما
علا قدرها وعز ، فهي يباقي رخيصة المال ، أيام كان قلبي مليئاً بالأمرار ،
ومنبعاً ثراً للفصاحة ، وكانت غاية رسالتى عنوانها : الحب والشعر .

... أى حبيبى ! يا شبيهة البدر وجها ! يامن ترين رودكى الآن .

لم تریه فى ذلك الزمن الذى إنتقضى ، حين كان فى عهد الشباب ! لم تریه
آنذاك بحبب المروج متغنيا بشعره ، حتى لتحسينه بلبلًا . قد انتقضى ذلك
العهد الذى كان فيه رودكى أنس الأحرار ، وكانت له الصدارة فى عرين
الأسود ، حين كان شعرى يدونه العالم كله ، وكنت شاعر خراسان ! ..
والآن تبدل الزمن غير الزمن ، وصرت خلقة آخر فأحضر عصا
التسيار .

وشد الرحل ، فقد آن وقت الرحيل .

وفى القصيدة السابقة التى استشهدنا ببعض أبياتها ، يبرز الجانب الآخر
من نفس رودكى ، جانب الحزن الدفين الذى كان يبين كومضات خاطفة
حين كان يتغنى بالحمر فى عهد الشباب ، وفى كلتا الحالتين صدق شعوره
وأصالة تصويره ، عن حسن إفادة وسعة اطلاع ، وإجادة هضم وتمثيل .

الحب والموت

في شعر "رابندراناث تاجور"

يستوحى شاعر الهند رابندراناث تاجور (١٨٦١ - ١٩٤١) كتب البيانات الهندية القديمة ومناسكها ، ويستجيب لكثير من التقاليد الهندية في إنتاجه الفكري والفني ، ولكنه يغذي ذلك كله بثقافة عميقة عالمية ، أساسها الاختيار الرشيد الذي تلذوب فيه الموارد الشرقية والغربية لتؤلف مجموعاً متسقاً أصيلاً يؤلف نبأً ثراً حياً ويكشف عن صلة المرء بالناس والطبيعة . ثم بالله ، وغايتها تأسيس روحية خصبة عالمية الطابع ، لا تحيز فيها ، ولا انتماء لحرفية مذهب بعينه من المذاهب الدينية أو الفلسفية . وكان يأمل أن يلتقي الشرق والغرب على هذه الروحانية العالمية الرحبية ليتحقق من ورائها سلام الإنسانية المنشود . فكان جهده الفكري وإنتاجه الفني بمثابة العمل على تكذيب قوله كيبلنج الشهيرة : « الغرب والشرق لن يلتقيا أبداً » . وحقاً قد التقيا من قبل في صنوف من اللقاء الثقافي كان للشرق فيها الدور الإيجابي في القديم ، ثم التقيا في ضروب من الصراع الدامي مات فيها الضمير العالمي ، فهل يتاح لهما أن يلتقيا عند هذه الروح العالمية السمحة الصادرة عن عاطفة إنسانية رحيبة يجمع شملها الحب في أوسع معانيه ومختلف إدراكاته ؟ حلم كريم لقلب كبير كرمس له جهده ، وإن كان مالمبث أن اضطر إلى مقاومة أعمال العنف الوحشية الإستعمارية في وطنه ، في جهود دائبة كانت بمثابة يقظة من حلمه الإنساني الكبير .

ومن أهم القضايا - التي صورها تاجور في أدبه ، ودارت حولها أعمق مشاعره الذاتية والإنسانية ، وعقيدته الروحانية السمحة - قضيتا الحب والموت

على أن الموت نفسه مرحلة من مراحل الحب في معنى من معانيه الكثيرة التي نحاول أن نوجز القول فيها .

وما الشعر - عند تاجور - إلا نبضات القلب الرهيف في شعوره بنبضات القلوب الأخرى ، في إطار من جمال العالم الذي يقود إلى الالهية ، ويسع الناس والأشياء جميعاً .

استمع إليه يكتب عن ذكرياته في عام ١٨٨٤ م حينما كانت سنه حوالي الثالثة والعشرين :

(ذات صباح كنت واقفاً أنظر من شرقي . . حينما أشرقت الشمس على تيجان الأشجار المورقة . وبينما أنا دائب على تأمل في الشمس ، بدالى كأن نقاباً أسدل دون عيني . ورأيت العالم يستحم في بهاء ليس له شبيه ، وأمواج الجبال والسرور ترتفع من كل مكان .

وفي لحظة عبرت هذه الرؤية أطواء الحزن والاعياء التي غلفت قلبي فغمرته بهذا الضوء العالمي . . وحين كتبت هذه الأسطر :

« لا أدري كيف فتح قلبي فجأة أبوابه ،

لتلججه جمهور العوالم تتدافع في مواكبها ، ونحبي بعضها بعضاً .

لم تكن وليدة مبالغة شعرية في معنى من معانيها ، .

والشعر عنده تصوير لوجيب القلب ، تلقائياً ، ودون مذهب أو رموز

محددة :

ما يكتبه الشاعر يجب تقبله كما هو ، كآته لحن . . أو تعرف معنى الصبيحة الأولى للطفل الوليد ؟ إن شعري مثل هذه الصبيحة ، أنه استجابة للروح إلى النداء العالمي . »

وهذا النداء العالمي يتمثل في مظهر الجمال في الطبيعة . والجمال - فيما يرى تاجور - ذو ثنائية عجيبة ، فهو من جانبها الظاهر ، نشاط وجهد وعمل دائب

وخضوع ، ومن جانبه الباطن ، راحة وسلام ومسرة . والجانب الأول بمثابة الدافع أو الداعي ، والجانب الآخر بمثابة الغاية . وهذه الثنائية العجيبة التي هي مفتاح كثير من أشعاره ، وأساس من أهم الأسس لوجهته في فهم الجمال ، هي التي يشرحها في مجموعة دروسه التي جمعت في كتاب أطلق عليه اسم (سادانا) ففي فصل من فصوله عنوانه : « تحقيق المرء وجوده بالحب » يشرح « ناجور » فهمه لثنائية الجمال في الطبيعة قائلاً : (ألا يبدو عجباً حقاً أن يكون للطبيعة - في وقت معاً - هذان المظهران المتضادان من عبودية وحرية ؟ فهي تمثل العمل والجهد من جانب ، والراحة والفراغ من جانب آخر .

فهي من خارجها نشاط لا انقطاع له ، ومن باطنها صمت وسلام . . انظر مثلاً إلى الزهرة . فهما بدت جميلة فهي مدفوعة إلى أداء خدمة كبيرة . وشكلها ولونها مهينان تماماً لوظيفتها . وعليها أن تنتهي في تطورها النافع إلى ثمرة ، وإلا قطعت استمرار الحياة النباتية ، فتصبح الأرض عما قليل صحراء قاحلة . ولون الزهرة وعطرها ليسا إلا سبباً لهذا الإخصاب . وعلى أثر تلقيح النحلة لها ، لا يلبث أن يحين وقت الإثمار ، فتسقط أوراقها الرقيقة ، وتضطرها ضرورة اقتصادية قاسية إلى التخلي عن عطرها العذب . فلا يبقى لديها - بعد - من وقت لتعرض في الشمس حليتها ، إذ هي مقهورة سلفاً .

« فإذا نظرنا إلى الطبيعة من خارجها بدت الضرورة هي الدافع الوحيد الذي يسيطر على كل شيء ، وبه تتحول البرعمة إلى زهرة ، والزهرة إلى ثمرة ، وبه تنثر الثمرة في الأرض بدور إنتاج ينبت من جديد ، وبه تتابع سلسلة الحلقة التي لا انقطاع لها من نشاط إلى نشاط . .

« ولكن هذه الزهرة نفسها تتجه إلى قلب الإنسان ، فلا يلبث أن تمحي مسألة النفع العملي ، فها هي ذى سرعان ما تصبح رمزاً للراحة والفراغ من العمل . وهكذا تكون الزهرة - التي هي مظهر نشاط لا ينقطع - هي

التعبير الكامل من جانبها الآخر عن الهدوء والجمال . ألا يذكرنا هذا بتفريق كانت بين النغمة وغائية الجمال ، أو بتفريق شوبهور بين الدافع وهدوء النفس وراحتها ؟ ولكن أصالة تاجور في بيان ثنائية الطبيعة وربط هذه الثنائية بمعنى الجمال واضحة كل الوضوح . وتمثل نشوة الشاعر على تأمله في هذا التدفق الحيوي لظاهر الجمال - في حركته وإيحائه المزدوج - في القطعة التاسعة والستين من ديوانه « جيتنجالى » ، أو « القربان الغنائى القدسى » ، وفيها يقول :

« نهر الحياة الذى ينساب في ثنایا عروقی لیلا ونهاراً ، هو نفسه الذى ينساب في ثنایا العالم ، في نبضات موقعة .

« هذه الحياة نفسها هي التي تثبت - من ثنایا التراب - مسرتها أعواداً من عشب لا عداد لها ، وتتدفق أمواجاً هادرة من أوراق وزهور - هذه الحياة نفسها التي يهددها المد والجذر في محيط مهد الولادة والموت . . . » . وكذلك قوله في المقطوعة التالية :

« كل شيء يسرع في مسيره ، دون توقف ، ودون نظر إلى الوراء ، ودون أن ينسى لأية قدرة أن تعيقه ، كل الأشياء تغدق في السير - ويقبل كل فصل من الفصول يوقع الخطى على هذه الموسيقى التي لا يعرفها اعياء ، ثم يمضي عابراً - وتنسأل الألوان والأغنام والعطور شلالات لا نهائية في فيض مسرة تتوزع وتستسلم وتموت في كل لحظة » .

والراحة ، أو السلام الذي يشف عنه الجمال في جانبه الباطني ، هو البصيرة الصغرى من السلام الأسمى الذي يتاح لمن يعرف الجمال الأقلس . وهذا المعنى أوضح ما يكون في هذه القطعة السابعة والستين من نفس الديوان مخاطب فيها الشاعر الله :

« أنت السماء ، وأنت العش كذلك . يامن أنت البديع في جمالك ! هنا في العش والألوان والأصوات والعطور ليس سوى حبك الذي يحوط الروح .

« ها هو ذا الصباح قد أقبل وفي يده اليمنى سلة من ذهب مثقلة بأكليل
الجمال كي يزين بها الأرض في صمت .

« وهاهو ذا المساء يقبل ، من دروب عذراء ، على المروج الخالية التي
هجرتها القطعان ، حاملاً في جرتة الذهبية طراوة شراب الهدوء ، موجة من
محيط الراحة ، مغروقة من الضفة الغريبة .

« ولكن هناك ، هناك ، حيث تنفسح السماء لا نهائية ، كي تخلق
الروح ، هناك يسيطر البهاء الناصع غير مسوس . لم يعد ثم ليل ولا نهار ،
ولا أشكال ولا ألوان وليس ثم كلام ، ليس ثم كلام . »

وثنائية الدلالة الجمالية - كما عبر عنها تاجور - تستلزم الإستجابة إليها
أن يكون المولع بالجمال نشيطاً عاملاً ، دائب العمل والنشاط ، لغاية هي
الراحة والهدوء والسعادة النفسية .

وهذه الدلالة الجمالية واضحة في أن الجمال عابر موقوت . وواجب
المتأمل أن يستجليه في عبوره ، قبل أن يفنى فناء الزمان في هذه الحياة
الموقوتة . فتاجور ينفر من الزهد الصوفي ، ومن الانطواء على النفس وهجر
العالم . إذ أن تلك السلبية المطلقة لا تتفق ونزعة تاجور الإيجابية التواقة .
ومسرحية تاجور الشعرية التي عنوانها : الزاهد (سانياسي) موضوعها أن
الخلاص إنما يكون في انسجام المرء مع الطبيعة واتحاده مع ما تهدف إليه
حركاتها وما تهدف إليه قوانينها ، ولا يكون هذا الخلاص أبداً في انتباز المرء
مكائناً قصياً خارج العالم ، وانعزاله دونه . ويعبر تاجور عن نفس المعنى في
قطعته الثالثة والسبعين من جيتنجالى ، فيقول :

« ليس الخلاص في رأي بالزهد . أشعر بعناق الحرية في آلاف من روابط
اللذائذ »

« حين تترع أنت هذه الكأس الخزفية حتى تفيض ، إنما تصب لي
فيضاً منفضاً من خمرتك الغنية بالألوان والعطور .

سينبر كوني ماثات مصايحه المختلفة بمشعلك ، وسيضعها في مذبج
معبلك .

كلالين أغلق أبدا أمامك أبواب حوامي ! فلذائذ البصر والسمع واللمس
سوف تحمل إلى نشوة لذلك .

نعم ، سوف تحترق أوهاى كلها في إشراقة المسرة ، وسوف تنفج
رغباني كلها ثماراً من الحب .

وينمى تاجور على النساك الذين يعيشون في أوهاى حين يزعمون أن حب الله
وعبادته يستلزمان هجر البيت والأسرة ، والإلتجاء إلى العزلة والزهد ، ويضور
تاجور هذا المعنى في القطعة الخامسة والسبعين من ديوانه : البستاني ، فيقول :
« هتف رجل ، وهنا ، حين تطلع لأن يكون ناسكاً : « آن أن أمجر
بيني ، بحثاً عن الله ، آه ، من الذى شدنى إلى هنا ، إلى الأوهام ، زمناً
طويلاً ؟ »

« وهمس الله : « أنا » ، غير أن أذنى الرجل كانتا موقورتين .
وكانت امرأته على سريرها ، إلى جانبه ، مضجعة في هلوء ودعة ، وعلى
صدرها ينام طفل صغير .

وقال الرجل : من أنت يا من مكرت بي ملياً ؟
وأجاب الصوت قائلاً : « هو الله » ، ولكن الرجل لم يسمع أبداً .
وبكى الطفل في حلمه ، وأوى إلى أمه .
وأمر الله : « قف أيها المعتوه ، لا تهجر بيتك » ، ولكن الرجل لم
يسمع كذلك .

وتهدأ الله ، وقال في أمي : « لماذا يحسب عبيدى ، وهو يتأذى عني ، أنه
يبحث عني ؟ »

وإذا تتبعنا أشعار تاجور في دواوينه ، قطعنا بأنه ليس لها نظام زمني يتسق ومراحل حياته ، وتطوره في إدراكه للحب ، وصنوف تساميه فيها : فهي في دواوينه خليط من حب حسي ، وحب روحي ، وحب إلهي .. في قطع شعرية متجاورة . فهو يعود من نوع من الحب إلى آخر في غير اطراد وتساق . وعلينا أن نبدأ من قوله الذي أوردناه له في ذكريات شبابه المبكر ، وأن نسير مع منطق الطبيعة الإنسانية ، كي نستشف تطوره في حبه الإنساني ، وفي حبه للطبيعة ، وتوسعه في معنى الحب ، وتساميه به :

وقد تفتحت أحاسيس (تاجور) على الحياة ولذائدها ، وقد استجاب لنداء الطبيعة ، فلبى رغبة أحاسيسه العارمة . وقد صور صنوفاً من الحب الحسي ، حب النساء والملذات .

وهذا مجال مطروق لا نريد أن نطيل فيه . وفيه تراعى سمات مشتركة بينه وبين الرومانتيكيين في مادة التجارب . وأهم هذه السمات « هروب الزمن » وما يتبعه من وجوب المبادرة إلى المتعة . ونذكر مثلاً لذلك هذه الأبيات من القطعة السادسة والأربعين من ديوانه : البستاني :

إن الشباب يذوى ، عاما فعاما ، وأيام الربيع زائلة ، والورد الغض يموت من لاشيء .

يا أحبي إننا جميعاً فانون . أمن الحكمة أن يحطم المرء قلبه من أجل من استأثرت دونه بقلبها وولت ؟ إن الزمن قصير .. لا أملك سوى أن أرقاً دمعى ، وأغبر نغم نشيدي . إن الزمن قصير .

وكذلك قوله في القطعة الثامنة والستين من نفس الديوان : « ... إن الوردة تصوح وتموت ، ولكن على من يحمل الوردة ألا يدأب على بكائها . تذكر هذا ، أيها الأخ ، وتمتع ... » ألا يذكرنا هذا كله - في وضوح - بخواطر شكسبير في أغنيته الثانية عشرة ، أو ببعض أغنيات « رونسا » إلى حييته ؟

ولا يلبث تاجور أن يتعمق في معنى الحب ، ويوسع دائرته . أما التعمق فيه فحسبنا أن نذكر أنه يبغى صلة الروح بالروح ، وتجاوب القلب مع

القلب ، نافرأ من الوقوف عند حدود اللذة الجسدية ، كما في هذه القطعة
الفريدة من ديوانه : البستاني (القطعة ٤٩) :

أشد على يديها بقبضتي ، وأضميها في قوة إلى صدري .
وأحاول أن أملاً فراعى بجبالها ، وأتهب بقبلاقي ابتسامتها ، وأشرب
بعمى نظراتها .

وأسفا ! أين كل هذا ؟ من يستطيع أن يقهر زرقة السماء ؟
أحاول أن أشد وثاق الجمال إلى ، ولكنه يفلت مني ، ولم يترك بين يدي
سوى الجسد وحده .

وفي اضطراب وإعياء أسقط على الأرض .

« كيف يستطيع الجسد أن يلمس الورد التي لا يقوى على لمسها سوى
الروح ؟ » .

وأما التوسع في معنى الحب ، فإن تاجور يعمم الحب حتى يشمل حب
الأسرة ، والحياة المهادنة الودية ، والطفولة والأطفال (وقد خصص
لأغنيات الطفولة ديوانه : الهلال) ، وحب العمل والكفاح ، والحنو على
الحيوان .. على أن يتجرد الحب في كل ذلك عن الأثرة ، لأن الأثرة إماتة
للحب . ويطول بنا المقال لو استشهدنا لكل أنواع هذا الحب الفسيح ذي
الزعة العميقة . وحسبنا أن نذكر هذه القطعة القصيرة التي فيها يصور «تاجور»
حب الأثرة والنفعية ، وقضاءهما على الحب والمحبوب : « لم انطقاً المصباح ؟
— لقد أحطته بمعطى ، ليكون بمنجى عن الريح ، ولذا انطقاً المصباح —
لم فوت الورد ؟ — لقد شدتها إلى قلبي ، في شغف وقلق ، ولهذا فوت
الورد — لم نضب النهر ؟ — لقد وضعت سدا في مجراه لأفيد منه وحدي ،
ولهذا نضب النهر — لم انقطع وتر المعزف ؟ — لقد حاولت أن أضرب عليه
نغماً أقوى مما يطيق ، ولهذا انقطع وتر المعزف » .

ومها تكن العاطفة ، فهي خير وأجدى من العلم . لأنها ثراء وخصب ،
ورغبة وقلق ، وطريق للتوقان الذي يغني الحواس ، ويفتح أبواباً جديدة

للمعرفة العليا . أما العلم وحده ، المقصور على المعارف الأرضية ، فليس فيه غناء للروح . وهنا ترى في القطعة الثانية والأربعين من ديوانه : البستاني ، صرخة ثائرة مدوية ، تذكر عن قرب بصيحات « فاوست » الآسية ، في مطلع مسرحية فاوست الأولى ، لجوته . ولعل مثل هذه الصيحات هي البدء ، أو بمثابة البدء في التسامي بالحب الإنساني وحب الطبيعة لدى تاجور ، كي يصل فيما بعد إلى أبعد غايات الحب .

وهنا لابد أن نعود إلى النظرة الميتافيزيقية لتاجور ، وصلتها بهذا النوع . الآخر والآخر من الحب عنده . فالحب إشعاع إلهية هبطت للمرء من السماء وهو طريق الخلود الحق .

والحب أيضا يوصف به الله . فالحب هو العلة الغائية للإرادة . وفي العالم يتمثل الوعي العيني للإرادة الإلهية . وهذه مجالات مطروقة في فلسفات التصرف جميعها من شرقية وغربية . وفي كتب « الأوبانيشاد » الهندية شرح المعادلة بين الروح الإنسانية والحقيقة العليا أو الروح العالمية ، أو براهما . ولذلك كان الله يحب من الناس طاعته . فهو يسألم ذلك . ولذا خلقهم . وليس في هذا أصالة تذكر لتاجور . ولذا لا نريد الإطالة بشرح هذه الفلسفة وتلاقي كثير من المتصوفة والفلاسفة عندها ، من شرقيين وغربيين . وإنما نقصد إلى جلاء أصالة تاجور في تصويرها ، وفي توثيق الصلة بين هذا النوع من الحب والصفاء الروحي ، والزعة الإنسانية . فتاجور بمثابة « قصبة الناي » التي يملؤها الله بموسيقاه . ولذلك يسمى « تاجور » الله شاعراً . والإنسان هو قصيدة الله الشعرية الحية . يقول « تاجور » في القطعة السابعة من « جيتنجالي » : « ... أي مولاي الشاعر ! لقد جلست دون قدميك ، لا لشيء سوى أن أرد حياتي بسيطة مستقيمة ، شبيهة بقصبة الناي ، حتى يمكن أن نملأها أنت بموسيقاك فالحب متبادل بين الله والناس ، يحبهم ويحبونه .

« أي شراب إلهي تأمل أنت ، يا إلهي ، من كأس حياتي التي تفيض

مرعة ؟

« أهذه متعتك في أن ترى إبداعك في عيني ، وأن تصفى صامتاً إلى
أحانك الموقعة على حواشي أذني ؟

« يتحول عالمك إلى كلمات تنسكب في فكري ، تصلها مسرتك
بالألحان . وتستسلم أنت إلى حباً ، وألذلك تعي أنت في علوبتك الكاملة » .

و « العلوبة الكاملة » التي اختتم بها قطعته السابقة - وهي القطعة الخامسة
والستون من جيتنجالي - هي قضية هامة في شعر تاجور ، إذ هي مطلب
مشترك من الله والناس ، ينشدها الخلق ، كما ينشدها الخالق . وكان يمكن أن
يوجد الخلق منذ البدء وقد توافرت له هذه العلوبة الكاملة ، لولا حكمة
خفيت على الملائكة أنفسهم ، حين عابوا الخليفة في بدئها بأنه ينقصها
ضرب من الكمال لم يفهموه . وبصور « تاجور » هذا المعنى اللطيف
الخالد الخير تصويراً رائعاً في هذه القطعة الرمزية التي لا بد من ذكرها هنا
كاملة ليفهم معناها الدقيق في ضوء ما شرحنا ، (وهي القطعة الثامنة
والسبعون من جيتنجالي) :

« حين كانت الخليفة جديدة ، وكانت النجوم تتألق أول العهد
بها ، عقد الآلهة اجتماعهم في السماء ، وتغنوا منشدين : « يا الصورة
الكمال ! يا المصرة النقية ! .

« ولكن أحد الآلهة صاح فجأة : (يبدو أن ثمة ثلثة في هذه السلسلة
من الضوء ، وأن نجماً من النجوم قد فقد) .

« وانقطع وتر ذهبي من معزف الآلهة ، فتوقف غناؤهم ، وأخلو
يبكون مدعورين ، قائلين : نعم ، كان هذا النجم أروع نجم ، وقد ضاع
هذا النجم ، وهو مجد السموات كلها ! .

« ومنذ ذلك اليوم والبحث عنه لا ينقطع ، ولا تزال الحسرة عليه تنتقل
من واحد لآخر ، ولا يزال يتردد قولهم : خسر العالم باختفائه مسرته
الوحيدة ! » .

« على أن في الصمت العميق من الليل ، ابتسمت النجوم وهمست فيما بينها : « هذا البحث عبث ، فالكمال المتصل موجود في كل مكان » .

وقد يبدو محيراً تعدد الآلهة في القطعة السابقة على نحو لم نعهده في شعر « تاجور » الموحد ، ولكن على القارئ أن يعد الآلهة في القطعة بمثابة الملائكة . وهذا المعنى مأخوذ من أقدم الكتب الدينية الهندية : « ريج - فيدا » الذي نقرأ فيه هذه الأسطر :

(من يعرف هذه الأشياء ؟ من يستطيع أن يتحدث عنها ؟ من أين أتت ؟ وما هذه الخليفة ؟ إن الآلهة أنفسهم قد صدروا في وجودهم عنه « هو » . . ولكنه « هو » الذي يعرف كيف وجدت الخليفة) .

ولهذا نرى - حين نتأمل في دلالة القطعة السابقة - أنها تصور ، شعرياً وفي روعة بالغة ، قضية بدء الخليفة واعتراض إبليس من بين الملائكة عليها . على أن فيها بعد ذلك دلالة على ماسماه تاجور « العذوبة الكاملة » المنشودة من الله والناس ، وبها تعود الخليفة في تطورها إلى كما لها في الروعة والبهاء . وهذا الكمال منشود عن طريق الحب الكامل بين الناس ، وبينهم وبين الله وفي سبيلها . ويسأل الله الناس أن يعطوه من ذات أنفسهم .

فهو هنا سائل . ويعبر « تاجور » عن هذا المعنى - رمزاً - في قطعة رائعة أخرى ، هي القطعة الخمسون من جيتنجالى ، وفيها مضى الشاعر - يستجدي من باب إلى باب ، فلاحث له مركبة ملك الملوك الذهبية ، فأخذ يعلل نفسه بانتهاء بؤسه حين توقفت المركبة تجاهه ، ونزل منها ملك الملوك ينسم له . وكما كانت دهشة الشاعر حين مد ملك الملوك إليه يده طالبا من الشاعر نفسه العطاء . . « آه ! يالها من إعانة علوية تلك التي فعلت ، أن تمد يدك إلى المتسول لتستجدي منه ! وقد ارتبكت ، واضطربت ، وأخيراً أخذت من جراي حبة قمح صغيرة ومنحتك إياها .

« ولكن كم كانت دهشتي كبيرة ، آخر النهار ، حين أفرغت جراي ، فوجدت حبة صغيرة من ذهب بين كومة الحبات الحقرة . آنذاك بكيت بكاء مرأ ، مفكراً : ليتني أوتيت الشجاعة لأمنحها نفسي كلها ! ! » .

وهذه العذوبة المفقودة هي ضلة الحب ، وهي شائعة في الكون كله ، وعلى عثور الفرد عليها يتوقف كماله ، وعلى اهتمام الناس كلهم إليها يتوقف توافر الكمال للكون . وقد رأينا كيف يسألها الله الناس في القطعة السابقة . ويعبر عنها « تاجور » أيضاً في القطعة السادسة والستين من ديوانه : البهتانى ، بأنها شبيهة بحجر الفلاسفة في القديم ، تبحث عنها المحانين بحب الله - (والجنون في تلك القطعة في معناه الفلسفى المألوف عند الأفلوطينيين وفلاسفة المسلمين) - وكان هذا المحنون قد شد عليه زناراً من حديد ، وتعود أن يلتقط الأحجار ليقدها بها زناده ، ثم يلقي بها دون أن يعيرها التفاتاً . وم كانت دهشته كبيرة حين صاح به طفل في طريقه : كيف عثرت على هذا الزنار الذهبى الذى تطوق به خصرك ؟ ونظر المحنون إلى زناره فوجد أنه تحول إلى ذهب حقيقى ، على أثر قلعه بحجر من الأحجار الكثيرة التى رى بها من قبل ولم يدر الآن أين هو . « وهكذا ، قد عثر ذلك المحنون المسكين على حجر الفلاسفة ثم أضاعه ! » وفي القطعة السابقة رمزية عميقة ، تكشف عن جانب آخر من أصالة « تاجور » ، على الرغم من أنها تذكرنا بقصة « أندرسون » القصيرة : « شجرة السماء » .

والعذوبة المفقودة « الشائعة في الكون كله » ينشدها الحب في جمال الطبيعة ، وفي النور ، ومن ثم يتغنى « تاجور » بالنور ، في نشوة يشوبها القلق ، وهذا القلق مشبوب بالرغبة الملحة ، والتوقان الظامىء إلى الضالة الموجودة المفقودة . وهذا هو المغزى الرمزى لمسرحية تاجور : « مكتب البريد » . وفيها أن طفلاً مريضاً يعرفه قلق أمل ، إذ ينتظر رسالة من الملك . ويجلس الطفل في شرفته يسائل المارين الذين يبدعون في الحديث معه كارهين أولاً ، ثم لا يلبثون أن يأتسوا بعذب حديث الطفولة يدفنون فيه همومهم . ويرى الطفل أن الرسالة المنتظرة لابد أن تصل إليه ، ولكنها لاتصل إليه أبداً . وعند احتضار الطفل ، يمثل الملك أمامه ، دون أن يذكر اسمه ، ولكن الطفل يعرفه بحسه الباطنى . وكأن القطعة الرابعة والأربعين من « جيتنحالى » شرح لرمزية هذه المسرحية وفيها يقول تاجور : « هذه هي لذتى : أن أنتظر وأرقب هكذا على حافة الطريق ، حيث يسمى الظل وراء النور ، ويأتى المطر عقب الصيف .

« ويحييني رسل من سموات أخرى ، ثم يسرعون في مسيرهم على طول الطريق . ويفيض قلبي نشوة ولا تزال أنفاس النسيم العابر عذبة .
« ومن الفجر حتى الغروب ، أظل واقفاً أمام بابي ، وأعلم أن اللحظة السعيدة سوف تقدم فجأة حيث تتاح لي الرؤية .
« على أني أبتسم وأتغنى ، وحيداً جد وحيد : على أن القضاء حافل بشذا الوعد » .

ويبدأ « تاجور » - في سبيل نشدان « هذه العذوبة - رحلة رمزية صوفية ، يصورها في القطعة الثانية والأربعين من نفس الديوان ، ولارفيق فيها سوى الله ، ليصل إلى شاطئ الأبدية ، فتكتمل له الحبة . والرحلة طويلة ، يرافقه فيها التوقان المشبوب ، ينشده في جمال الطبيعة (القطعة ٨١) وبخاصة في النور . ففي القطعة السابعة والعشرين نرى نفساً تواقاً للضوء ، في قلق بالغ مداه ، حيث ينشد الشاعر في أطواء الظلام ، ليلتقي فيه بالحبيب . في حين نراه في القطعة السابعة والخمسين قد استقرت نفسه ، وهذا ، إذ بدأ يعثر على النور الحبيب .

وفي محيط هذا الضوء يغيب الشاعر في نشوة روحية ، نشوة تذكرنا بنوع من الحلول والتوحد مع روح الحياة العالي . وتذكرنا معاني القطعة التاسعة والستين من نفس الديوان ، في معانيها وموضوعها ، بمطلع مسرحية فاوست الثانية لجوته .

وكنا نود أن نقارن بينهما مقارنة طويلة ، لولا ضيق المقام . . . ونكتفي بذكر هذه الجمل من جوته :

« تنبض دقات الحياة بحوية جديدة ، لتحني في تقوى هذا الفجر الأثري ، وأنت أينما الأرض ، تبقي في هذه الليلة كعهدي ، وتلنفسين أنفاساً جديدة ذات طراوة دون قديمي ، وقد بدأت تحوطيني بلذة وتشيرين وتحركين في عزماً قاهراً على أن أدأب في جهدي نحو الوجود الأعلى . . . » .

وهاهو ذا « تاجور » يشعر يوماً ، بفتح ما سماه من قبل : « العذوبة

الكاملة » - في معناها الذى شرحناه - فيصفها في هذه القطعة (٢٠ من نفس الديوان) :

« في اليوم الذى تفتحت فيه زهرة اللوتس ، واأسفاه ! ، كان قلبي يضرب على غير هدى دون أن أدري . وكانت سلتى فارغة . وظلت الوردة مهملة .

« ولكن في حين كان يستبد في الحزن أحياناً ، كنت أستيقظ مفزعاً من حلمي ، فأشعر بالآثر العذب لأريج عطر غريب في ريح الجنوب .
« وكانت هذه العلوبة المهمة ترد قلبي مريضاً من التوقان ، فكنت أختالي أتعرف فيها أنفاس الصيف المشبوبة تحاول استشراف الكمال .
« ولم أكن أدري آنذاك أن هذا جد قريب ، وأنه لي ، وأن هذه العلوبة الكاملة قد تفتحت في غور قلبي نفسه » .

وهنا نعود إلى « سازانا » لئرى « تاجور » يقرر أن الحب لا يقف عند مظاهر الجمال ، وعند قدسية العمل ، وحب الإنسانية بمعانيها السابقة ، بل له غاية أعلى : « هذا الجانب من وجودنا الذى يقابل اللانهاية لا يقف أبداً في تطلبه عند حدود البهاء ، ولكنه يتجاوز إلى الحرية ، والمسرة . وثم تنقطع سيطرة الضرورة .

وهنا - ثم - ليس في التملك ، ولكن في الوجود ، وأى وجود ؟ أن نتوحد مع براهما ، لأن شريعة اللانهاية ، هي شريعة التوحيد . . . » .

وقد يقرب هذا التوحد من الفناء في الله عند الصوفية ، ولكن عند « تاجور » ثمرة الحب الإيجابي الذى ينتهى نهايته الطبيعية في طريق نشدان السعادة للإنسانية عن طريق ملء هذه الحياة بمشاعر الحنو والعطف ، والهيام بكل ما هو جميل في معنى ثنائية الجمال ، على نحو ما رأينا فيما سبق ، فنهاية كل جهد وعطاء إليه وحده .

« النهار يتم عمله اليومي ، ويتعجل مسيره نحو الحقول والقرى ، ولكن مسيله الدائب ينعطف نحوك ليغسل قدميك .

« والوردة تعطر الجو بأريجها ، ولكن آخر علماتها أن تهدي إليك نفسها - إن عبادتك لا تفقر العالم .

« وقصائد الشاعر تهدي إلى الناس المعاني التي تروقههم ، ولكن معناها الأخير هو أن تدل عليك . »

ومعنى القطعة السابقة عميق ، ذلك أن الحب الإلهي لا ينافي الجهد والعمل والمتعة والسعادة الفردية والجماعية ، بل إنه يستلزمها . غير أن حاجة الروح إلى التحرر المطلق في الله يدفعها إلى طلب ما شرحناه من « العذوبة الكاملة » . وهي التي ينشدها الله بخلق العالم لينتهي إليه كاملاً بكماله ، وينشدها الصنفوة من الناس ليشاركوا في المتعة بهذا الكمال . . وهذه العذوبة هي التي تنقص العالم منذ خلقه - على نحو ما شرحنا - ولكنها ستعود إلى هذا العالم في خلق آخر ، عن طريق الصفاء ، ثم المحبة التي يتوحد بها العالم مع روحه ، والوصول الكامل إليها لا يكون إلا بالموت .

وهنا يتعجل تاجور هذا الاتحاد بالموت . ويضيق بهروب الزمن في سبيل طلبه ، تواقاً إلى هذا الكمال . وفيه يمتزج ألم الفراق بالرغبة والمحبة والنشوة (انظر قطعتي ٨٣ - ٨٤) وبالتوقان الجارف لتلك « العذوبة الكاملة » طوال الحياة في هذا العالم ، هذا المسكن الضيق الجوانب لدى الروح السامية الرحبية :

« في ترقب يائس ، سأذهب أبحث عن أثرها في كل جوانب مسكني . ولكني لا أجدها .

« بيني الصغير ، وما يخرج منه مرة ، لا يمكن أبداً أن أحصل عليه من جديد . »

« ولكن قصرك ، يارب ، رحيب . وبينما كنت أبحث في أثرها وصلت أمام بابك .

« وأقف تحت القبة الذهبية من ممالك في المساء ، ونحو وجهك أرفع عيني المليئين بالرغبة .

« قد وصلت إلى شاطئ الأبدية ، حيث لا يمحي شيء بعد — لا أمل ولا سعادة ولا ذكرى وجه يترأى من خلال الدموع .

« آه ألا فلتغمس في هذا المحيط حياتي الجوفاء ، ألا فاجعلها نفوس في صميم هذا الفيض ، ولأشعر أخيراً بتلك العلوية المفقودة في مجموع الكون كله » .

وهكذا يتغنى « تاجور » بالموت طريقاً للسمو ، وعتبة للعلود ، وساعة حلوة للقطاف ، وجنى الحصاد . وانطفاء لمصباح حين يشرق صبيح ، وزفافاً للروح كأنها عروس تسعى إلى سيدتها منفردة في شوق ، ينحسر عنها المجهول ، أو كأنها طفل ينتحب حين تتجه أمه عن ثديها الأيمن ، كي يجد في اللحظة التالية سلواه في ثديها الأيسر ، غناء هو أعذب وأروع ما عرفه شعر الإنسانية .

رسائل إلى شاب عرشاب

يحتوى هذا الكتاب على عشر رسائل للشاعر التشيكي الألماني المولد رينر ماريا ريلكه ، الذى ولد فى براج عام ١٨٢٥ ، وتوفى فى مونتر (بسويسرا) عام ١٩٢٦ ، بعد أن عاش حياة جاهدة لم تعرف الهدوء والاستقرار ، أحال فيها عناءه وآلامه ثمرات فنية ناضجة فى أشعاره وقصصه ورسائله . وقد وجه هذه الرسائل — التى نحن بسبيل تقديمها — إلى شاعر ألماني ناشئ هو فرانز كابوس ، وكتبها إليه من بلاد مختلفة ، ما بين عام ١٩٠٣ وعام ١٩٠٨ وفيها يرعى مواهب هذا الشاعر الناشئ من جانبها الفنى وجانبها الإنسانى فى وقت معاً .

وقد يهمنى أن نعرف كيف بدأت هذه الرسائل : ففى أواخر خريف عام ١٩٠٢ ، كان ذلك الشاعر الناشئ يجلس فى حديقة الأكاديمية الحربية فى مدينة : « فيرنوشتات » بالنمسا ، وقد استغرق فى قراءته حتى لم يسكد يشعر بمقدم المدرس المذنب الوحيد بتلك الأكاديمية : هاروشيك ، وجلسه بجانبه . ثم إذا به يأخذ الكتاب منه ، ويقلب صفحاته ، ويرنو متأملاً فى الفضاء ثم يميل رأسه قائلاً : هكذا صار تلميذنا رينر ماريا ريلكه شاعراً — ثم أخبر ذلك الفنى — الذى لم يكن قد أكمل العشرين بعد — بطفولة رينر ماريا ريلكه فى المدرسة الحربية فى مدينة : سانكت بولتن بالنمسا ، وكان قد أرسله إليها والداه ليصير ضابطاً . ولكن بنية ذلك الفنى النحيل الشاحب لم تشمل تلك الحياة الحربية ، فاضطر والداه إلى إخراجه منها ، ليستمر فى دراسته المدنية بمدينة ليبزج ، وشهد له بأنه كان موهوباً جداً وديعاً ، وعلى أثر ما سمع الشاعر الشاب اعتزم أن يرسل ما نظم من أشعار إلى رينر ماريا ريلكه يطلب منه النصيح وهو على — كما قال له — « عتبة مهنة شعرت أنها مضادة تماماً لميولى » .

وبعد بضعة أسابيع جاءه الرد في مظهره يحمل طابع باريس
وابتدأت بذلك هذه الرسائل التي كتبها ذلك الشاعر الإنسان لشخص لم يره ،
وهي مهمة لفهم العالم الذي كان يحيا فيه ريلكه ويعمل ، ومهمة كذلك
للعقول النامية المتطورة اليوم وغداً . وفيها قد يكرر ريلكه نصائحه للشاعر
الشاب ، ويعود إلى الفكرة نفسها من نواح مختلفة ولهذا نفضل عرض تحليل
عام لها ، مع إيجاز للملاحظات التاريخية التي تتصل بها ، متحاشين مواطن
التكرار ، ولقد استطاع أن يحصل عناءه وآلامه إلى ثمرات فنية ناضجة
في أشعاره وقصصه كما تتضح من هذه الرسائل ومن إنتاج ريلكه كله .

لقد عانى ريلكه كثيراً في السنوات الخمس التي قضاها في المدرسة
الحرية ، من زملائه ومدرسيه ، ومن نوع الحياة التي لم يكن مهتماً لها
بفطرتة ، وحين لطم لكمة شديدة على وجهه في سن الرابعة عشرة ، قال
في صوت هادئ : « أتحملها كما تحملها عيسى » ، في صمت ودون
شكاية ، وأدعو ربى الرحيم أن يسامحك ، فلم يقابل قوله بسوى ضحك
السخريه . وكان ألمه الروحي أقوى من ألمه الجسدي حتى أنه كان يمضي
ليالى في البكاء . وقد نظم في تلك الفترة أشعاراً لا تتم عن أصالة ، ولكنه كان
يجد فيها راحة . وقد اقتنع خلال تعليمه الحربى بأنه ليس كالأخرين ،
ولم يخلق ليعيش مثلهم .

وقد ترك تعليمه الحربى في سن الخامسة عشرة والنصف ليدرس في
جامعة كارل فرديناند في براج - الشريعة والفلسفة واللغة الألمانية وتاريخ
الأدب ومبادئ القانون . وفي سن الثالثة والعشرين والرابعة والعشرين قام
برحلتين متواليتين لروسيا ، تعرف فيها بكثير من الفنانين والمفكرين ،
منهم تولستوى والشاعر الريفي دروشين ، ثم رحل إلى ووريسويد بألمانيا حيث
تعرف بالفنان فوجلر ثم قابل كلارا ويستوف التي اتخذها زوجة
عام ١٩٠١ ، وكانت تجيد الرسم ، وقد أثرت فيه فجعلته يهوى فن الرسم
ويؤلف فيه .

وتوجه ريلكه إلى باريس عام ١٩٠٢ وقد فتنته المدينة بجسورها وشوارعها

وأضوائها ومسارحها وشعبها ، ولكنه ما لبث أن أحس بالعداء والغربة ، فشبه باريس في مفاتها وجمالها وشرورها ببعض مدن التوراة التي أمر الله بتدميرها وشعر بنفسه وحيداً ونفر من الناس ، وهو يعبر عن كثير من مشاعره في تلك الفترة في كتابه الثرى الذي عنوانه : « مذكرات : مالت لوريدس بريج » وقد نشره لأول مرة عام ١٩١٠ - وفيه يتحدث عن البؤس والخوف والموت وهجر جميع الناس ، ويحلل القلق النفسى في حالاته المتعددة ، وبخاصة من خلال صنوف الموت ، ويصف الناس على أنهم بؤساء أو مرضى أو مجانين ، ويحتم ضرورة العزلة ، « مالت لوريدس بريج » هو المؤلف نفسه . وموت « مالت » معناه تحليل شخصيته في ثنايا القلق الكوئى ، وهى التجربة السامية التي على الشاعر أن يتقبلها ويجتاز عقبتها ، وهى بدء وجود دينى أسمى وأرحب وأقرب إلى الحقيقة ، حيث يتحول الموت إلى عنصر وضعى يكمل الحياة . ومنجد هذه الحواطر كلها مبنوثة في ثنايا الرسائل التي تعرضها : وهى مفتاح شخصية الشاعر . ومما كتبه في ذلك العام يصف باريس بعد بضعة أشهر من استقراره بها :

« كانت بالنسبة لى تجربة شبيهة بالمدرسة الحربية ، وكما كانت تستولى على فى تلك الأيام دهشة كبيرة مفزعة ، يستولى على كذلك الآن الرعب من جديد - فى حالة من اضطراب لا يوصف - تجاه كل ما يسمى : حياة » .

وقد أقام فى باريس فى الحى اللاتينى ، قريباً من السوربون ، فى شارع « توليه » وهو شارع ضيق ذو نوافذ كثيرة تقرب من نافذته ، وتضاء أمسياته بمصابيح الغاز المتلويجة الضوء . وانتقل بعد ذلك إلى شارع قريب منه ، يسمى شارع « لاييه دى لاييه » حيث كان يطل من نافذته فى الدور الخامس ، فىرى الحدائق ، وصفوف المنازل وقبة « البانتيون » ولكنه كان يشعر بانقباض نفسى أكثر من ذى قبل ، وإلى نهمة فى القراءة فى المكتبة الأهلية ، وتردده الدائب على المتاحف فى تلك الفترة ، كان يشعر بإعياء ورهبة فيما يخص الإنتاج الفنى ، وبخاصة حين يفكر أن عليه أن يكتب ليعيش : « أسير فى طريقى وحيداً حقاً وجد مهجور ، ويروق لى هذا طبعاً ،

إذ لم أرد قط سوى ذلك . . ولكنى مخلوق حي ضائع لا عون لى ، لأنى كنت حقاً طفلاً حياً ضائعاً وبدون عون . . أو يمكن أن يبحث امرؤ عن عون له فى مهنة يدوية هادئة نوعاً من الهدوء ، ولا يكون خائفاً مما يمكن أن تنضجه من ثمرة فى أعماق نفسه وراء كل حركة واضطراب . أفكر أحياناً أن هذه المهنة يمكن أن تكون هى المخرج لى ، لأنى أرى فى وضوح مطرد دائماً أنه لا شيء أشق ولا أخطر لشخص مثلى من محاولة كسب عيشه بالكتابة . لن أستطيع أن أكره نفسى بحال كى أكتب ، ويجرد وعيى لوجود علاقة ما بين كتابتى وحاجاتى وغذائى اليومى يكفى أن يصير العمل محالاً لى . ويجب أن أنتظر صدى خاطرى فى هدوء . وأعلم أنى إذا أكرهته فلن يقدم أبداً . . فى الأيام السيئة ليست لى سوى كلمات ميتة ، وهى بمثابة أجسام ثقيلة كل الثقل حتى إنى لا أستطيع أن أكتب بها شيئاً ولا حتى رسالة . ليس هذا أمراً سيئاً هزىل القيمة ؟ ولكن هذا ما يريد الله لى .

ذلك ما كتبه لى « البين كى » فى ١٣ من فبراير عام ١٩٠٣ ، قبل أن يكتب الرسالة الأولى من الرسائل التى نعرضها هنا بأربعة أيام فحسب . واللى يدعو إلى العجب والإعجاب أنه لم يدع هذه الملايسات المعروفة المبطة لا تنعكس فى رسالته هذه ، بل تسامى فيها بمشاعره حرصاً على المواهب الناشئة فى الشاعر الشاب أن توأد فى مهدها ومنزى كيف تراءى فى هذه الرسالة ، وفى الرسائل الأخرى جملة ، أصدقاء المشاق التى يعانىها ريلكه ، ولكن من جانبها الآخر ، بجانب التسامى بها واستخلاص العبرة منها كى تتحول حياة الناس بها إلى طريق أفضل ، على حد تعبيره عن غايته من شعره وفنه كله .

وفى الرسالة الأولى يخبر ريلكه هذا الشاعر الناشئ أنه قرأ الأشعار التى أرسلها إليه ، ولحظ أنه ليس له فيها أسلوب أصيل ، على أنها تم عن بدايات هادئة خبيثة لشيء شخصى ، وقد شعر بذلك خاصة فى القطعة التى عنوانها : « روحى » وقطعة أخرى عن الفنان الإيطالى « ليوباردى » وهى التى يترأى فيها نوع من القرابة بين شخصية هذا الشاعر الناشئ وتفرد ذلك الفنان الولوع بالعزلة . وهو لا يعتزم بعد ذلك نقد شعره بالكلمات ، إذ أن نقد

الأعمال الفنية بالكلام أمر ضار وخطير ، ولا يستطيع بحال شرح العمل الفني لا بالكلمات ولا بالأحداث . لأن الأعمال الفنية باقية ، في حين تفنى الأحداث لا محالة . على أن رسالة الشاعر الشاب التي صاحبت أشعاره لم تخل من إشارة إلى أنواع من التصور والإدراكات لم يستطع ريلكه أن يحددها تمام التحديد على الرغم من شعوره بها . ثم يطلب ريلكه من الشاعر ألا يضيق ذرعاً إذا لم تنشر الصحف والمجلات شعره ، ويلومه لأنه يسأل الآخرين شيئاً من ذلك ، ويسأله أن يتخلى عن مثل هذه المشاعر :

« أنت تنظر في خارج نفسك ، وهذا ما لا ينبغي أن تفعله الآن . . . وليس أمامك سوى طريق واحد ، هو أن تسلك طريقك في أعماق ذاتك . ابحث عن السبب الذي يدعوك إلى الكتابة وتبين ما إذا كانت جنوره ثابتة ممتدة في أعماق مكان من قلبك وأحط نفسك علماً بما إذا كنت متموت حتماً إذا أنكروا أمرؤ عليك حق الكتابة وأسأل على الأخص نفسك في أهدأ ساعة من الليل : أو يجب أن أكتب ؟ وأسبر أغوار نفسك من أعماق إجابة » .

ونصيحة ريلكه الثانية للشاعر الشاب هي أن عليه أن يقترب من الطبيعة ، وأن يحاول أن يقول ما يرى كأنه أول إنسان يزاه ، عن تجربة مباشرة له ، وعن شعور أصيل من حب أو بغض . ومن أهم النصائح التي يسديها إليه ألا يكتب « أشعار حب » لأنها سهلة ، ومواطن مشتركة ، والأصالة فيها صعبة لأنها تتطلب من الشاعر قوة مراس كاملة النضوج كي ينتج فيها شيئاً يشف عن ذات نفسه ، لأن الفكر التي تتوارد عليه فيها موروثات ضخمة جيدة ، بل رفيعة . .

« ولهذا انج بنفسك من هذه الموضوعات العامة ، وابحث عن تلك التي تمذك بها شئون حياتك اليومية ، صف أحزانك ورغباتك ، وأفكارك العابرة ، وعقيدتك في نوع من الجمال - صف كل ذلك في صدق المغرم الهادئ المتواضع ، وأفد في التعبير عن ذات نفسك عن الأشياء التي تجدها في محيطك ، وفي صور أحلامك . وفي الموضوعات التي تحفل بها ذاكرتك . وإذا بدا لك أن حياتك اليومية قد أعوزها ذلك ، فلا تلمها ، ولم نفسك ،

وأخبر نفسك بأنك لست على قدر من الشاعرية تهيب بها بما في حياتك اليومية من صنوف البراء ، ذلك أنه لا عوز لدى الفنان الخالق ، ولا وجود لديه لمكان قفر لا طائل فيه . وحتى لو كنت في سجن لا تدع حوائطه شيئاً من أصوات العالم تصل إليك - ألم تزل لديك إذن ، طفولتك ، تلك القنية الملائكية ، وموطن كنز الذكريات ؟ فأعرها انتباهك . وحاول أن تبعث الأحاسيس المغمورة في ذلك الماضي الرحب ، فستتمو شخصيتك نمواً أكيداً مطرداً ، وستنفسح عزلتك ، وتصبح موطناً داكناً ، دونه تمضي ضجة الآخرين بعيداً بمنأى عنه . وإذا صدرت أشعارك عن توجه منك إلى ذات نفسك ، وعن استغراق في عالمك الخاص بك ، فلن يعرض لك أن تسأل إنساناً آخر عما إذا كانت أشعارك جيدة ، ولا أن تحمل المحلات على الإهتمام بنشرها .

وعند ريلكه أن العمل الفني طيب ما نبع من الضرورة . وفي طبيعة مصدره هذه يكمن الحكم عليه لا شيء آخر . .

« لهذا ، يا صديقي العزيز ، لا أعرف نصيحة لك أخرى سوى هذه : أن تغوص في نفسك ، وتخبر أعماقك التي هي مصدر حياتك ، وتستجد في منبعها الإجابة عن السؤال عما يجب عليك أن تخلقه . »

وإذن ، على المرء أن يتحمل مسئولية موهبته في أن يكون فناناً ، إذ انضح له أنه يلبي في عمله ضرورة باطنه ملحة ، ذلك أن الفنان يجب أن يكون هو نفسه عالمه الخاص به ، وأن يجد كل شيء في ذات نفسه ، ثم في الطبيعة التي ربطت نفسه بها ، دون أن يطلب من الآخرين تقديراً أو مثوبة . وعليه أن يحتفظ بنموه الهادئ الجاد من خلال جهده ، ولن يستطيع إزعاج هذا النمو بأعنف من أن ينظر في خارج نطاق نفسه ، متوقفاً الإجابة عن أسئلة ربما تستطيع الإجابة عنها مشاعره الباطنة وحدها في أقوى ساعات هدوئه .

« ولكن بعد أن تسبر غور نفسك ، وبعد أن تغوص في عزلتك الباطنة ، ربما تجد أن عليك أن تتخلي عن أن تكون شاعراً (ويكفى - كما سبق أن

قلت - أن يشعر المرء أنه يستطيع أن يحيا بدون أن يكتب ، وإذن على هذا المرء ألا يحاول الكتابة إطلاقاً .

ذاك موجز واف للرسالة الأولى ، ولما فيها من نصائح لا تبلى قيمتها ، ونرى أن الشعراء الناشئين في أى مكان ، وبخاصة لدينا ، في أشد الحاجة إلى وضعها دائماً نصب أعينهم .

والرسالة الثانية من أهم الرسائل كتبها ريلكه إلى الشاعر الشاب في الخامس من أبريل عام ١٩٠٣ من « فيرجيو » في إيطاليا ، قريباً من « بيزا » على شط البحر ، حيث غرق الشاعر « شيلي » منذ مائة سنة وكان ريلكه قد زار هذا المكان من قبل ، عام ١٨٩٨ م حيث كتب : « أحلام الفتيات » والمسودة الأولى للأميرة البيضاء . وقد أوى إلى هذا المكان ثانية بعد أن مرض من تأثير شتاء باريس على صحته . وكان مشغولاً بالقراءة ، وبخاصة قراءته للكاتب الدانمركى جاكوبسن ، الذى يتحدث عنه في هذه الرسالة . وكثيراً ما كان يهرب من مكتب « فندق فلورنسا » الذى كان يقيم فيه ، ومن هدير الأمواج ، ليذهب إلى الغابة حيث يجلس تحت شجرة ضخمة مائلة . .

« وحيداً ساعات طويلة ، كأنه في أول يوم من خلق العالم » .
وما أن استقر به المقام حتى كتب إلى زوجته كلارا يقول :
« هاأنذا أشعر قليلاً بوحشتى من جديد ، ولا أشك في أنها لن تستر عني شيئاً مما أنشد إذا أصغيت إليها في عمق بعد أن تجددت قواى » .
وبعد أربع ليال كتب إليها رسالة أخرى يقول فيها :
« على كل امرئ أن يجد في عمله نقطة ارتكاز لحياته ، ومن ثم يكون قادراً على النمو باطراد ما استطاع . . . » .

ثم وجه هذه الرسالة الثانية إلى الشاعر للشاب ، يعتذر في أولها عن تأخره في الرد على رسالته التى وصلته في ٢٤ من فبراير ، بأنه كان مريضاً ، وأنه أتى إلى شط البحر ينشد الصحة التى لم يظفر بها بعد . ويسأله بعد ذلك

أن يغفر عنه في أن إجابته في رسائله ليس فيها غناء ، وأنها تركه صفر اليدين . .

« إذ في أعماق الأشياء وأهمها تبقى في وحدة لا سبيل إلى وصفها ،
ثم يسوق له نصيحتين : أولاهما كيف يستخدم السخرية فيما يكتب
والأخرى خاصة ببعض ما ينبغي أن يقرأ .

أما السخرية فينصحها بالتحريز منها ، وألا يدعها تسيطر عليه ، وبخاصة
في غير اللحظات الخالقة ، ولكن له في اللحظات الخالقة أن يستغلها وسيلة
من الوسائل ، على أن تكون نقية غير مدنسة فإذا أحس من نفسه أنه ألف
السخرية ، وتعودها فعليه أن يبرأ منها بالنظر في الأعماق ، وفي الأشياء
الكبيرة الجادة ، حيث لا تلج السخرية أبداً ، ولكن المرء قد يشعر بأن
السخرية تنبع ضرورة من طبيعته بتأثير الأشياء الجادة نفسها . وذلك أن
الأمور الجدية إما أن تسقط عنها السخرية (إذا كانت شيئاً عارضاً) ،
وإلا قويت ، إذا كانت أصيلة ، فتصبح أداة قوية رهيبية ، وتأخذ مكانها
في سلسلة الوسائل التي تطيع الفن بطابعها .

والنصيحة الأخرى أنه ينبغي له أن يقرأ قصص الكاتب الدانمركي :
جنس بيتر جاكوبسن (١٨٤٧ - ١٨٨٥) ، وهذه القصص عنوانها :
« نيلس لين » نشرت عام ١٨٨٠ ، وسميت باسم قصة من القصص فيها .
وينصحها أن يقرأ أول قصة منها ، وعنوانها : « موجز » . .

« فسيغمرك حينئذ عالم ، تأتي إليك منه سعادة وفيض ورحابة لا يفهم
كنها . فعمش فترة في هذه الكتب ، وتعلم منها ما يبدو لك أنه جدير بالتعلم .
ولكن قبل كل شيء عليك أن تحبها . فهذا الحب ستجد فيه آفاقاً من صنوف
الجزء ، مهما تغيرت بك الحياة - وألا على ثقة من أنه سيمسهم في العمل على
نموك ، وكأنه خيط من أهم الخيوط التي هي مدى تجاربك في إخفاقاتها
ومسراتها . . . »

وقد يكون من المفيد للقارئ أن نذكر له شيئاً من هاتين القصتين
التي ذكرهما ريلكه . قصة : « نيلس لين » تحكي حياة شاب يحمل هذا

الإسم نفسه منذ ميلاده في ضيعة من الضياع إلى موته في مستشفى على أثر حرج أصابه في حرب عام ١٨٦٤ أثناء الغزو الروسى النمساوى . وهذا الفن يحب أنواعاً من الحب طاهرة وآمنة يحقق فيها جميعاً ، تشف عن مختلف حالاته النفسية ، ويحلل الكاتب من خلالها مشاعر الحب والموت . وهذا الظلم الذى لا يروى للجمال والحياة . ظناً تراءى فيه نفس المؤلف الذى كان مشغولاً حين ألفها وفي القصة صراع فكرى يصور مأساة الوجود بين الشريعة وفلسفة المؤلف التى يدعو فيها إلى أن الناس « يستطيعون أن يحبوا حياتهم في حرية ، وأن يموتوا موتاً جميلاً . . لا يخافون سوى أنفسهم ، ولا يعتمدون على غير أنفسهم . . » .

وقصة « موجنس » تحمل كذلك إسم شاب خاضع لغريزته ودوافعه الحيوانية ، يحب « كاميليا » حباً طاهراً وهى فتاة ودیعة التقى بها في الغابة . وقبل زواجهما بيضعة أيام تموت الفتاة في حريق على مرأى من « موجنس » . فيرحل يائساً مع بعض اللاعبين في « سيرك » ولكن لا يلبث أن يقع في حب طاهر للفتاة « تورا » يعرف فيه طعم السعادة ، ويسيطر على غرائزه الوحشية . وتعد هذه القصة من أوائل القصص الطبيعية في الأدب الدانمركى .

وفي آخر الرسالة يجيب ريلكه عن سؤال الشاعر له عن تأثر بهم في خلقه الفن ، فيقول إنه يقتصر على ذكر اثنين من كبار من تأثر بهم هما : « جنس بيتر جاكوبسن » السابق الذكر ، ثم المثال الفرنسى : « أغسطس رودان » (١٨٤٠ - ١٩١٧) الذى يصفه ريلكه بأنه :

« لا نظير له بين الفنانين الذين يعيشون اليوم » .

وقد كان ريلكه سكرتيراً له بعض الوقت ، وتأثر به أعمق تأثر .

وتحمل الرسالة الثالثة تاريخ ٢٣ أبريل عام ١٩٠٣ ، من المكان نفسه الذى كان يقيم فيه ريلكه حين حرر رسالته الثانية ، وكان وقته مقسماً بين التأليف والقراءة . وفي بدئها يعلن عن ابتهاجه بأن ذلك الشاعر الفن بدأ يقرأ الكتاب الدانمركى جاكوبسن ، ويحدثه ثانية عن قصة « نيلس لين » وكيف أنها كتاب عظام وأعماق .

« يبدو أن فيها كل شيء » ، من أضعف أريج للحياة إلى أعظم وأتم مذاق لثمراتها الراجحة الوزن . ولا يبدو فيها شيء ، إلا وقد فهمه المرء وتملكه في قبضته وشعر به في تجربته ، وتعرف عليه في الدائرة الحركية لذاكرته ، وليس بها تجربة هيئة الشان ، فأقل حدث ينبسط كأنه القدر ، والمصير نفسه شبيه فيها بنسيج عجيب فسبح ، كل خيط فيه موجه بيد فيها عطف لا حد له ، وموضوع بجانب خيط آخر ، ومشبود ومدعم بمئات الخيوط الأخرى ، وستشعر بسعادة عظيمة حين تقرأ هذا الكتاب لأول مرة ، وستسلك في ثنايا مفاجآته التي لا عداد لها كأنك في حلم جديد ، وأستطيع أن أخبرك أن المرء يجوس كذلك خلال هذه الكتب فيما بعد مرة ثانية وثالثة بنفس الدهشة ، وأنها لا تفقد شيئاً من قوتها العجيبة ولن تنقص شيئاً من فتنتها الحارقة التي غمرت بها القارئ أول مرة . ويقدم المرء في اطراد على تلوقها ، ليصبح أكثر تقديراً ، وأيسر وأفضل في تأمله ، وأعمق في اعتقاده في الحياة ، وأسعد وأعظم .

ثم ينصحه بقراءة كتب « جاكوبسن » كلها من شعر ونثر وبخبره أنها ترجمت إلى الألمانية ، وظهرت في طبعة كاملة .

وقد أورد النص السابق للدلل على أن نقد ريلكه كان نقداً تأثيرياً في طابعه العام ولكنه يشف مع ذلك عن اتجاه محدد . فهو يتلوق العمل الفني في أحكامه وعمقه وصلته بالمشاعر الإنسانية الصادقة الأصيلة . ويستنضح هذه الصبغة لتقده فيما نسوق له بعد من نصوص ، سنستخلص منها بخصائصه الجوهرية في نهاية هذا البحث .

ثم ينصح ريلكه الشاعر الشاب ألا يقرأ كثيراً في النقد الجمالي ، لأنه إما أن يكون وجهات نظر متعصبة عفنة ، وجامدة لا حياة فيها ، وإما أن يكون جدلاً ماهراً ترجح فيه اليوم وجهة نظر . لترجع غداً وجهة أخرى والأعمال الفنية وليدة عزلة لا حد لها وأقل ما يوصل المرء إليها هو النقد والحب وحده هو الذي يجعل المرء يظفر بها ويتملكها ، وهو وحده كف لها ، وعلى المرء أن يعتد بذات نفسه ، وبمشاعره الباطنة ، لتقوده إلى

الصواب بين هذه الحجج والمناقشات كما تقوده إلى المعارف العميقة ،
ثم يقول له :

« . . . دع أفكارك تنمو نموها الهادئ الوديح الذي يجب أن يصدر من
الأعماق الباطنة ، شأن كل تقدم ، دون أى إكراه أو تعجل » كالشجرة
لا تتركه عصارتها الحيوية ، وتظل على ثقة في عواصف الربيع ، دون
خوف من ألا يقدم الصيف . إنه قادم . . ولكنه لا يقدم إلا للصبر الذي
يعمل كأن أمامه أبدية بأكملها . »

وهنا يورد له هذه الحكمة من أقوال رودان : « الصبر هو كل شيء » .
وعلى الأثر ينقد ريلكه الشاعر الألماني المعاصر له : « ريتشارد ديهمل »
(١٨٦٣ - ١٩٢٠) وكان الشاعر الشاب قد حدثه عنه من قبل ، فيقول
إنه عرفه عرضاً ، ثم يشرع في نقد أعماله فيكشف عن ناحية أخرى من نواحي
نقد ريلكه :

« إن قوته الشعرية عظيمة جبارة كغريزة فطرية . ولشعره إيقاعات
صلبة تنفجر منه كأنها تصدر من الجبال » .

ولكنه لا يلبث أن يعيبه من جانب خلقي . فقوته الشعرية ليست كريمة
دائماً . وعالمه الجنسي لا طهر فيه ولا نضج ، لأنه عالم الذكورة والحرارة
والنشوة والاضطراب ، ويحمل عبء المزاعم القديمة وصنوف الصلف . .
« التي بها شوه الرجل الحب وآده ، لأنه يحب بوصفه رجلاً فحشاً ،
لا بوصفه إنساناً ، لذلك يوجد في شعوره الجنسي شيء هين ، كأنه
وحشي ، بغيض ، مرتبط بالزمن ، لا خلود فيه ، مما يتقص من فنه
ويجعله غامضاً ظنيماً . إنه ليس فناً طهوراً ، بل هو مدموغ بالزمن والهوى ،
وقليل منه سيبقى ويخلد » .

ثم يعقب ريلكه على ذلك بهذا التعقيب اللاذع : (ولكن أكثر الفن
شبيه بذلك) وعلى المرء أن يتمتع بما فيه من عظمة على ألا يفقد نفسه فيه ،
لأن العالم الفني لذلك الشاعر :

« حافل بصنوف الحيوانات الزوجية والإضطراب ، وجد بعيد من المصائر الحقيقية التي تثير من الأحران أكثر مما تثيره هذه الأحران العابرة ، ولكنها تجعل المرء أكثر استعداداً للمجد ، وأعظم همه لاستقبال الأبدية » .

وهذه العبارات تكمل الجانب الفني المحض في تقدير ريلكه ، وتشف عن الجانب الإنساني في تقويمه للعمل الفني ووعيه به .

وفي آخر الرسالة يخبره ريلكه أنه كان يحرص على إهدائه كتبه لولا أنه جد فقير ، فهو يبيع كتبه للناشرين . ومنذ ظهورها لا تصبح ملكه ، ولا يستطيع شراءها هو نفسه . وأولى الناس باهدائها إليه هو من يكون عليها عطوفاً ولها محباً ، ثم يخبره أنه سيكتب أسماءها له على قطعة من الورق منفصلة عن الرسالة ، ليشتري منها ما استطاع .

ونلتقي به في الرسالة الرابعة في صيف عام ١٩٠٣ ، وقد ذهب يقضي بضعة أسابيع مع زوجته كلارا في وورسبيد ، على مقربة من أهل زوجته الذين كانت تعيش معهم ابنته « روث » . وكان في السابعة والعشرين من عمره ، يجتاز فترة قلق بالغ المدى ، فهو يتسبب الخلق الفني ، ويعتقد أنه لم يخلق شيئاً يعتد به . ويشكو من هروب الزمن ويحار في سبب قصوره عن الخلق الفني الذي ينشده :

« أليست لدى القوة ؟ هل إرادتي مريضة ؟ أهو الحلم الذي يعوق لدى كل شيء ؟ » .

ثم هو يشكو نقص ثقافته : « في اللغة نفسها يجب أن يبحث عما يكمل به أدوات فنه ؟ أم في بعض الدراسات الخاصة ، وفي التعرف عن قرب على موضوعه ؟ أم في الجانب الثقافي الموروث ، الذي ينال بالتعلم ؟ ولكنه على وعى بأن عليه أن يحارب كل شيء ورثه ، في حين أن ما قام به نحو نفسه جدير بالإهمال فهو يكاد يكون بلا ثقافة ، ويعتقد أنه . . . : « أخرق في الحياة » ، يفقد اللحظات الثمينة « ولكن على أية حال على أن أتوصل إلى خلق شيء . . . » .

تلك كانت حالته النفسية حين كتب رسالته الرابعة إلى الشاعر الفتي ، من « ووريسيد » في ١٦ من يولية عام ١٩٠٣ . وفيها يخبره أنه ترك باريس منذ عشرة أيام لاعتلال صحته ، ثم يذكر أنه تسلم رسالته الأخيرة ، وأنه متأثر بما أثارت في نفسه من هموم ذلك الفتي أكثر مما كان في باريس وليس في استطاعة أحد أن يجيب على مشاعر لها حياتها الخاصة بها . وتفضل الكلمات حين يراد منها أن تعبر عن أدق الأشياء التي يتعذر التعبير عنها . على أنها لن تبقى بدون حل إذا تعلق المرء بالطبيعة ينشدها الطراوة والانتعاش ، وبالأشياء الصغيرة التي لا يلقي أحد إليها بالاً ، وإذن سيصبح كل شيء أيسر وأكثر ملاءمة ، لا عن طريق الذكاء والفهم ، بل في أعماق الشعور حين يكون في حال يقظة وتعرف . ثم يسأله أن يكون صبوراً تجاه ما لا يجد له حلاً ، وعليه أن يحب المسائل نفسها ، كأنها حجرات مغلقة أو كتب دونت بلغة غريبة . . وعن طريق هذا الحب ستأتي الحلول من نفسها تدريجياً من باطن النفس عن طريق الرياضة والصبر .

ثم يحدثه عن الجنس والعلاقات الجنسية . فالجنس أمر صعب ، ولكننا قد حملنا أشياء أخرى كثيرة صعبة . ويكاد يكون كل شيء جاد صعباً ، كما يكاد يكون كل شيء جاداً . ولن يكون لديه ما يخاف إذا عقد علاقة جنسية لا تبعده من الجسد ، ولا تحرمه تملك نفسه . فاللذة الجسمية تجربة حسية لا تختلف عن النظر ، ولا عن متعة المذاق الذي تملأ به حلوقنا فاكهة للذينة . فليس في قبولها سوء ولكن الشر يأتي من أن أكثر الناس يسيئون استخدامها ، ويتخلونها مزاراً للمواطن المجهودة ، وبمجرد مسلاة ، بدلاً من ربطها بلحظات النشوة الروحية فيضيق كل ما لها من امتياز وعمق وتختفي حدة معناها . وعلى من يختل بنفسه أن يتأمل في جمال الحيوان والنبات ، ليذكر أنه صورة دائمة كل الدوام للحب والشوق ، فالحيوانات كالنباتات ينضم بعضها إلى بعض ، وتنمو في صبر ودأب ، لا عن طريق اللذة الفيزيائية ، ولا بسبب ما تعاني بل هي تطيع ضرورات أعظم من اللذة والألم ، وأقوى من الإرادة والمقاومة . ويمكن للمرء أن يعتقد بهذا السر

الذى يحفل به العالم في أصغر أشيائه وأحقرها ، وأن يتحملة ويعانيه ، بدلا من أن يستخف به ، وأن يجعل خصوبته تبيجلا سواء بدت عقلية أم جسمية . ذلك أن الإنتاج الفكري مصدره فيزيقي ، فهما من طبيعة واحدة ، غير أن الأول أكثر علوبة وسحرا ودواما ، ففكرة الخصوبة ليست شيئا إذا لم ترتبط بمواطن تراسلها وتوافقها مع الأشياء والحيوانات . ومتعتها ليست جميلة ثرية إلا لأنها حافلة بالذكريات الموروثة للملايين المتناسلة . ففي فكرة الخلق الواحدة تعود إلى الحياة آلاف من ليالي الحب المنسية لتملأها بالتسامي والنشوة . وهذان اللذان يخفان ليلا ليتعانقا ، تهددهما اللذة ، ياثبان عملا عاما ويحصلان من اللذة والعمق والقوة ما يكون مادة أغنية لشاعر مقبل ، يتحدث عن النشوة التي لا توصف .

« وهما يهيان بالمستقبل . وقد يضلان ويتعانقان عن عماية ، ولكن المستقبل آت لا محالة . وعلى أساس هذه النهضة التي تبدو هنا مستهلكة يحيا القانون الدائم الذي به تشق طريقها إلى الوجود بذرة جديدة قوية منيرة . . فلا تفضل بظاهر الأشياء عن الوصول إلى أعماق كل ما يصير قانونا . والذين يعيشون هذه الخصوبة خطأ عيشة مبيثة ، يفقدون مرها لديهم فحسب . ويظلون تجاهها كآثما رسالة مختومة » .

وفي كل هذه الحالات أمومة عظيمة القدر . فجمال العذراء أمومة بدأت تحس بنفسها وتنهيا في قلق وحرص . وجمال الأم مسيطر على الأمومة . وفي المرأة العجوز ذكرى أمومة كبيرة . .

« وحتى في الرجل توجد أمومة تبدو لي فيزيقية وروحية » . وربما تكون الأجناس مرتبطة بعضها ببعض أكثر مما نحسب ، وربما يكون التجديد الكبير للعالم منحصرا في أن الرجل والمرأة المتحززين من المشاعر الزائفة ومن البغض ، يبحثان كل عن الآخر ، لا بوصفهما ضدين ، بل كأخ وأخت ، وكجارين . ويجتمعان بوصفهما مخلوقين إنسانيين ، ليتحملا معا مسئولية الجنس الصعبة التي فرضت عليهما في بساطة وجد وصبر » .

وهذه الأفكار يهتدى المرء إليها في خلوات التأمل ولهذا ينصح ريلكه

ذلك الفتى أن يحب خلواته . وبهتته أنه بدأ يشعر بأن كل من حوله بعيدون في الحقيقة منه . ولكنه ينصحه أن يكون عطوفاً لا يفقد حبه ولا يحملهم على النفور منه . فهذا الحب قوة وبركة ، بلونهما لا يستطيع السير في طريق التقدم .

ويخبره أخيراً أنه قد طاب نفساً لأنه علم أن ذلك الفتى عثر على مهنة تحفظ له استقلاله ، ولكنه يخشى أن تعوق نموه . ويطلب منه أن يلجأ إلى خلوته وعزلته ، وفيهما سيجد طريقه .

والرسالة الخامسة كتبها من روما في ٢٩ من أكتوبر عام ١٩٠٣ ، وقد ذهب إلى روما ليفيد من آثارها في بحث قيم تنهض بالإنسانية في إنتاجه ، ولكن سرعان ما بدا له أن أملة ليس سوى حلم . فقد ضاق بها أكثر مما ضاق بباريس من قبل . وهو يعبر عن ذلك في أول الرسالة . فجو روما حزين تنقبض منه النفس ، وآثارها رهيبة صامتة . وفيها من الجمال ما في أي مكان آخر : هواء البحر والحدائق والبحيرات ، ومنظر بعض المباني . ولكنه يعجب بتمثال ماركوس أورليوس من بين آثارها ، ويعدده أرق تمثال للفروسية وصل إلينا من مدينة الرومان . ثم يعد الشاب أنه سيكتب له قريباً خطاباً أطول حين ينتقل إلى مسكنه الهادئ بعيداً عن ضجيج البحر . وينبئه كذلك أن كتابه الذي أرسله من قبل لم يصله ، ويخشى أن يكون قد فقد في بريد إيطاليا ، وهذا أمر مألوف في ذلك البلد ، وأنه سيقراً أشعاره التي كتبها إليه وميعلق عليها في رسالته القادمة .

وقبل أن يكتب ريلكه رسالته السادسة إلى ذلك الشاب بيضعة أيام ، كتب في رسالة له أخرى ، في ١٩ من ديسمبر من نفس السنة يقول :

« أنا مستقر في مقام جميل بمنزل صغير ، لا يعوزه شيء ، سوى ذلك الذي لا أستطيع منحه : سوى الحياة التي هي في كل شيء ، وفي كذلك ، وسوى العمل الذي يربط شيئاً بآخر ، ويصل كل شيء ، بالضرورة الكبرى ، وسوى السرور الذي يأتي من باطن النفس ومن النشاط في العمل ، وسوى الصبر الذي يستطيع أن يستأني توقعاً لما يقدم إليه من البعيد . »

وكان في تلك الفترة ينتظر الساعة المواتية لخلق الفنى في قلق :
« السعادة التي يصادفها المرء حين يبدأ العمل ، وهي التي آتمسك بآتها
أعظم سعادة ، هي شيء صغير بجانب الخوف من البدء » .
ولازال مع ذلك يتق بأن الساعة التي يتوق إليها قادمة . فقد كتب إلى
« ابن كى » في السادس من فبراير عام ١٩٠٤ يقول :

« إن رغبتي الحادة في عمل شيء جيد ، في خلق شيء جيد حقاً لم تكن
قط أعظم مما هي الآن . أشعر كما لو كنت نائماً طوال سنين ، أو كما لو كنت
قد سبحت في أعماق حجرة في سفينة تنوء بشحنات ثقيلة ، مبحرة في أماكن
غريبة — آه لو أستطيع أن أنسلق إلى سطحها مرة أخرى ، وأشعر بالرياح
والطيور ، وأرى كيف تقدم الليالي العظيمة ، العظيمة حقاً ، بنجومها
المتألقة . . . » .

وبين هذه المشاعر كتب الرسالة السادسة من رسائله ، في ٢٣ من ديسمبر
عام ١٩٠٣ ، وهي تدور حول خلوة الفنان والبحث عن الله . ويعنى فيها
ربلكه على من يستبدلون بالوحدة صلاتهم الرخيصة المبتذلة مع الآخرين .
وربما كانت الساعات التي يتفقونها في تلك الصلوات هي التي تنمو فيها
للوحدة لتؤتي ثمرها . والوحدة الباطنة نموها صعب كنمو الأطفال ، حزين
كأوائل الربيع . وللوحدة للباطنة تشبه وحدة الأطفال ، تظل على صلة
دائمة بالأشياء ، لا يفهم المرء شيئاً من أعمالها التي هي بها دائماً جد مشغولة . .
« ووحدة التأمل في ذاتها عمل ووضع اجتماعي ودعوة روحية » .

وفيها ينجو المرء من التقاليد والمزاعم والأخطاء التي تطفئ على فرديته
وأصالته وفيها تكمن الحياة الحق ، وعلى المرء أن ينشد فيها السعادة في
ذكريات طفولته ، وبين الأطفال والأشياء ، في الليالي وفي الرياح التي تنسم في
لنايا الأشجار وعبر الفضاء . وعلى المرء أن يبحث فيها عن الله . ومستوياته
العقيدة من أعماق المستقبل ، ثمرة نهائية لشجرة نحن أوراقها . وكما يكد
النحل لاستخراج الشهد كذلك يجب أن نجتهد في استخلاص الأعذب من

الأشياء للشيد عقيدتنا في الله ، وعلينا أن نبدأ حتى من الأشياء المبتدلة ،
الفضيلة المعنى (على أن يحدث ذلك عن طريق الحب) .

« وبالعمل والراحة بعده ، وبالصمت ، والمتعة القليلة في الخلوة ،
وبكل ما نفعله وحدنا ، دون أعوان وشركاء ، بل ذلك نبدأ حياتنا فيه ،
هو الذى لن نحيا لتعرف عليه في حياتنا كما لم يستطع أجدادنا أن يحبوا
ليتعرفوا علينا . على أنهم هم الذين مضوا منذ زمن بعيد ، لا يزالون فينا ،
في صورة استعدادات وحمل فوق مصيرنا ، ودم ينبض . وحركة تنبث
من أعماق الزمن » .

ويقتضى الحصول على العقيدة بهذا التأمل كثيراً من الجهد :

« كن صبوراً ، طاهراً من الحقد ، وفكر أن أقل ما نستطيع أن نفعله
للظفر بروح الله ليس أصعب في شأنه مما تفعل الأرض من أجل الربيع
حين تريد أن يقدم » .

وفي عام ١٩٠٤ ، في الفترة التي كتب فيها الرسائل الثلاث التالية ،
حدثت تغيرات هامة في عمله وإدراكه ، أهمها أن ملاحظاته وحاسة استغراقه
قد نمت حتى أصبح ينفق وقتاً طويلاً في كل محاولة فنية يشرع فيها ، وقد
عمق تأثير « رودان » فيه ، وبخاصة نصيحته له بالعمل الدائم والصبر .
ووضح عنده مزج العمل الفني بالحياة :

« لن أفرق بين العمل والحياة ، وأولى بي أن أحاول العثور عليهما
كليهما في مجهود مركز ، وبهذا وحده يمكن لحياتي أن تصبح شيئاً طيباً ،
ضرورياً ، وتبرأ من التمزق الذى كانت وراثتي وقلة نصجى مسئولتي
عنه ، لتتحول إلى جذع مشر » .

وأصبح ريلكه في هذه الفترة يفضل النثر على الشعر . لأن الإيقاعات
في الشعر أشياء خارجية ، في حين لا يلجأ المرء في النثر إلا إلى ذات نفسه ،
ليخترع إيقاعاته الخاصة به . وقد شعر أنه في حاجة إلى مزيد من الثقافة ،
فأخذ يدرس العلوم المحضة ، وبخاصة علم الفلك ، والبيولوجيا ، والجيولوجيا ،

كما بدأ في تعلم اللغة الدانمركية ، ووسع دائرة قراءاته في مختلف اللغات ، وبخاصة في الفرنسية والروسية . ونوجز الآن الرسائل الثلاث التالية التي كتبها في ذلك العام .

والرسالة السابعة تهمننا هنا بخاصة ، لأنها تعليق على مقطوعة شعرية (سونيتا) أرسلها إليه الفتي الشاعر « كابوس » وهي تشف عن نوع من التقدير الإنساني الفنى الذي زود به ريلكه ذلك الشاب ، لإنضاج تكوينه الفكرى والفنى . ولهذا نرى أن نترجم أولا هذه السونيتا ، قبل أن نتحدث فيما تحويه رسالة ريلكه من تعليق عليها . وهذه هي الترجمة :

في أطواء حياتي يرعش — بدون أنه
وبدون زفرة — حزن عميق قائم .
وبراعم أحلامى الطاهرة الثلجية
تدور قدسية لأحفل أياهم هدوءاً .
ولكن غالباً ما تعبر المسألة الكبرى
طريقى . فأضوئى ، وأناى
بفكرى فى البعيد ، تعرونى رعدة برد ، كأتى تجاه بحيرة
من البحيرات ، فيضها لا طاقة لى بمقياسه .
وحينئذ ينجم على أسى ، مظلم
كليالى الصيف الدكناء لا بريق بها
ومن خلالها يلوح نجم خافت من حين لحين .
وتمتد يداى ، حينئذ نحو الحب ، تتلمسه فى الظلام .
لأنى أعانى رغبة قوية فى أن أصلى بأصوات
لا يستطيع فى المشبوب أن يعثر عليها .

وقد كتب ريلكه نسخة من هذه « السونيتا » بخط يده وأرسلها إلى الفتي الشاعر : مؤلفها ، ونصحها أن يقرأها بخط غيره ، لأن قراءة الشاعر شعره بخط غيره تجربة جديدة ، يشعر المرء بها شعوراً أكبر بأصالته . ويعقب على صياغة السونيتا بأنها حلوة فى بساطتها وحركتها ، وقد تم فيها مراعاة ما يليق .

وهي أفضل شعر لذلك الفتي أتاحت لريلكه قراءته . وموضوع « السونيتا »
عس مسألة الوحدة وما يسودها من أمي ثم مسألة الحب . ويقف ريلكه
أمام الأمرين . فيرى أنه لا ينبغي أن يدع الفتي نفسه نهياً لاضطراب مبعثه
أن في نفسه حاجة لا يستطيع أن يحلوها لأن هذه الرغبة المشبوبة نفسها
والإمعان في الهلواء والعزلة ، كلاهما كفيل بالعثور على الحل . ويتجه سواد
الناس عادة إلى الجانب اليسير من الأمور ، وإلى الأيسر من هذا اليسير ،
ولكن علينا أن نتعلق بما هو صعب . فهذا سبيل التفرد والأصالة . .

« ينمو كل شيء في الطبيعة ، ويدافع عن نفسه بطريقته الخاصة ،
ويكون هو نفسه تلقائياً وبخصائصه ، ويبحث من كل الجهات أن يكون
هكذا وضد كل معارضة ، إننا نعرف قليلاً من الأمور ، ولكن الذي يجب
أن تمسك به من تعلقنا بالصعب هو نوع من اليقين لا يصح أن يهجرنا ،
ومن الخير أن نكون في نخلة ، لأن النخلة صعبة ، ويجب أن تكون صعوبة
شيء ما هي أقوى سبب لدينا كي نفعله . ومن الخير أن نحب كذلك ، لأن
الحب صعب ، ولأن حب إنسان لآخر ربما يكون أصعب واجباتنا كلها ،
والابتلاء النهائي والأخير ، والعمل الذي يعد كل عمل آخر بمثابة تمهيد له .
وليس الحب في الإستهلاك والاستسلام وبمجرد الارتباط بآخر .
وما جدوى الإتحاد في علاقة دنسة ناقصة ؟

« وما نصيب الحياة من هذا الوجود نصف المتقوض الذي يسمونه
الوصال ، ويدعون فيه سعادتهم ومستقبلهم البهيج ما وسعهم ؟ » .

إن كلا من المحبين يضع نفسه في سبيل الآخر كما يضع الآخر ، في
حب لا ينتج عنه سوى سأم وجلاء لوهم ، وتسكين لحواطر ، ومغامرة في
مواضع كآتها مهرب أقيم على طول هذا الطريق الخطر . وقد زود
المجتمع هذا الإدراك للحب بكثير من المواضع ، لأنه قد اتخذ الحياة متعة ،
فجنى إلى إعطائها أسهل صورة وأرخصها ، آمنة موثقاً بها كما هي حال
المتع العامة . فإذا تجنب المحبون المواقعة المألوفة المتاحة لهم التي هي الزواج ،
تردوا في مواضع أخرى قاتلة ، في وصال موحد غير ناضج وليس

للموت الذى هو صعب ، ولا للحب الشاق أى شرح ولا حل ولا طريق متضح متميز . .

« وفى هاتين المسألتين اللتين نحملهما مطويتين ، ونصرف فيهما مغلفتين بدون منفلد ، لا يمكن أن نكتشف قاعدة عامة تبقى مجال اتفاق . ولكن بقدر ما نضع الحياة موضع اختبار بوصفنا أفراداً ، سنلتقى أفراداً بهذه الأشياء العظيمة فى أقرب مجالاتها . »

بدلاً من أن نفقد أنفسنا فى هذا اللهو الهين الحقيق الذى أخفى الناس وراءه أبجد صنوف حمياً وجودهم .

فالفتاة والمرأة كلتاها تغالى فى تنكرها لطبيعة جنسها فى سبيل التقرب من طبيعة الرجال ، وفى سبيل تغيير وضعها فى المجتمع بممارسة مهنة الرجال . على حين يظل النساء اللاتى فيهن تمتد الحياة وتثمر وأنضج من الرجل المستهتر الذى لا يمنح الحياة أية ثمرة والذى يبغض قيمة ما يحسب أنه يحب ، لأنه دعى مزهو بنفسه عجول . »

وليتذكر القارئ ما سبق أن قرره ريلكه من أن الأمومة والإنجاب الفيزيقي والفكري أمور مشتركة بين الجنسين . ونتيجة للتقدم الفكرى والإجتماعى ، سيأتى يوم توجد فيه فتيات ونساء لا يدل اسمهن على مجرد جنس معارض للرجال ، ولكن على شىء ما يبعث بنفسه المرء على التفكير :
« . . لا فى مجرد حلية وتكملة . بل فى الحياة والوجود ، فى الوجود الإنسانى الأنثوى المثمر . »

وبذلك ستتغير تجربة الحب التى هى الآن حافلة بالأخطاء ، وتكتسب شكلاً جديداً ، لتصبح علاقة إنسان بآخر ، لا علاقة رجل بامرأة . وهذا الحب المغمور بالإنسانية الحانى العطوف اللطيف إلى ما لاحد للطفه الذى يربط بين إنسانين ويوثق صلتها ويحررها ، يشبه هذا الحب الذى تمهد له بالكفاح والجهد ، الحب الذى ينحصر فى :
« . . أن نوعين من الوحدة يحى أحدهما الآخر ، ويقرب منه ، ويحييه . »

و كل حب قد حدث من قبل لا يمكن أن يضع :

« أعتقد أن الحب يبقى في ذاكرتك بما له من قوة وسلطان ، لأنه كان أول أعماق خلوتك في حياتك ، وأول عمل باطنى مارسته على حياتك » .

وقد كتب ريلكه رسالته الثامنة من « بورجى » في السويد ، حيث كان في ضيافة « البرن كى » وهى رد على رسالة من الشاعر الشاب يشكو فيها من حزن أصابه ولما ينقص أثره من نفسه . ويدور حديث ريلكه في هذه الرسالة حول المعانى الإنسانية للأسمى والوحدة وصلتهما بالحياة المثمرة وتجاربها . وستقتصر على عرض ما يضيف جديداً إلى ما سبق أن أشرنا إليه من رسائله خاصة بهذه المعانى . فالأسمى طيب ما تأمل صاحبه فيه وأفاد منه . والضرر الخطير أن يحاول المرء خنق أحزانه باختلاطه بالناس ، كالمرض حين يعالج خطأً علاجاً سطحيّاً ، فإنه يخنق فحسب ثم لا يلبث أن يتفجر أكثر خطراً مما كان في البدء .

« ولو أتيج لنا أن نرى أبعد مما تصل إليه معارفنا ، وطريقاً صغيراً وراء الجهود التى نبذلها في تنبؤاتنا ، فربما كنا نتحمل حزننا في ثقة أعظم مما نتحمل بها مسراتنا ، لأن في هذا الحزن تمثل اللحظات التى يتسرب فيها إلى نفوسنا شئ جديد ، شئ غير معلوم ، وتنمو مشاعرنا صامته في قلق حيي ، وينشأ من نفوسنا كل شئ ، ويقدم نوع من السكون ، ويقوم الشئ الجديد الذى لا يعرفه أحد صامتاً في صميم نفوسنا » .

وسين تبعد عنا الأشياء المألوفة ، نقف في فترة انتقال حيث لا يمكن أن نظل واقفين ، ولهذا السبب يمضى الحزن أيضاً ، بعد أن يكون الشئ الجديد قد تسرب إلى قلبنا ، ونزل في أعماق حجراته ، وسرى في دعنا بحيث يتيسر لنا أن شيئاً لم يحدث ..

« على حين أنا تغيرنا ، كما يتغير منزل طرقه ضيف جديد لا نستطيع أن نقول من الذى قدم . وقد لا نعرفه أبداً ، ولكن تدل أمارات كثيرة على أن المستقبل يتوغل في ذات أنفسنا عن هذا الطريق » ، « والذى ندعوه مصبراً إنما ينمو من داخل الناس لا من خارجهم » : « وكثير من الناس لم

يتشربوا مصائرهم ، ولهذا السبب وحده لم يتقلوها إلى داخل نفوسهم حين كانوا يعيشونها .

وواضح كل الوضوح أن الوحدة ليست في الحقيقة أمراً يستطيع المرء أن يأخذه أو يدعه :

« نحن وحيدون ، ونخدع أنفسنا ، ونصرف كما لو كنا غير ذلك . . ولكن كم يكون خيراً لنا لو اعتدنا بأننا كذلك . . ولا شك أنه مبعرونا الدوار حينئذ . . ومن يتعد عن حجرته الخاصة ، ليجلس فوق قمة جبل شاهق ، يعرف شيئاً من هذا الدوار . فيحسب أنه سيسقط ، أو أنه سيرمى به في الفضاء في عنف ، أو أنه سينفجر ممزقاً في آلاف من القطع . »

والأحاسيس والتصورات الفريدة التي نعزو المرء في الوحدة تشبه تلك التي نعزو من اعتلى قمة الجبل ، ويجب علينا أن نتأمل فيها في عزم وقوة إرادة . والخوف مما لا يشرح هو وحده الذي أفقر وجود الفرد ، وعوق العلاقات الإنسانية . .

« كأنها رفعت من مجرى نهر الإمكانات الحيوية ، لتوضع في بقعة موات من الشط لا يصلها شيء . »

وإذا شبهنا الوجود الإنساني بحجرة كبيرة أو صغيرة ، بدا واضحاً أن أكثر الناس يقفون عند معرفة ركن ضيق من حجرة وجودهم ، مكان قريب من النافذة ، أو شريط ضيق من أرض الحجرة يرددون فيه ذهاباً وجيئة . وبهذا يتوافر لهم نوع من الأمان .

« على أن الشعور الخطير بفقد الأمان هو أكثر إنسانية ، كمثل هذا الشعور الذي يسوق السجناء في قصص « ألان بو » إلى أن يتعمقوا في التعرف على صور الحياة في برجهم المقرع ، وألا يكونوا غرباء حيال ما في مقامهم من رعب لا يمكن وصفه . « على أننا لسنا سجناء ، ولم تلق علينا مصايد أو شباك ، ولا ينبغي أن نخيفنا شيء أو يضايقنا . « وليس لدينا من سبب لفقد ثقتنا بعالمنا ، لأنه ليس ضدنا . فيه صوف من الرعب ، ولكنه رعبنا ،

وفيه مهار . ولكنها ملكنا ، وفيه مخاطر في متناولنا . ولو رتبنا أمور حياتنا على حسب المبدأ الذى بمقتضاه علينا أن نتعلق دائماً بما هو صعب ، فإن ما يزال يبدو لنا أنه أكثر غرابة بالنسبة لنا ، يصبح هو ما يجب أن يكون أجدر بثقتنا ، ويصير أكثر وفاء لنا .

وفي أساطير الشعوب البدائية كثير من صنوف التين تتحول في آخر الأساطير إلى أميرات ساحرة . .

« وربما تكون كل تينيات حيواننا أميرات لا تنتظر سوى أن ترانا على درجة من الجمال والشجاعة ، وربما يكون كل شيء مفزع في أعماق حقيقة وجوده ليس سوى شيء يعوزه العون فهو ينشد منا المساعدة » .

ولماذا يريد المرء أن يغلث باب حياته في وجه كل اضطراب أو ألم أو حزن ، مادام لا يعرف ماذا تفعل هذه الحالات به ؟ والمرض نفسه وسيلة بها يتحرر الجسم من مادة غريبة . .

« وفيك أنت - يا عزيزى مستر كابوس - كثير من الأشياء بسبيل أن تحدث ، فعليك أن تكون صبوراً كرجل مريض ، وعلى ثقة كأنك في دور التقاهة ، إذ ربما كنت أنت المريض والناقة كليهما . وأكثر من ذلك أنك كذلك الطبيب الذى عليه أن يرعى نفسه . ولكن في كل مرض أياماً كثيرة لا يستطيع فيها الطبيب أن يفعل شيئاً سوى الإنتظار : وهذا هو ما يجب عليك أن تفعله الآن قبل كل شيء ، في حدود كونك طبيب نفسك » .

ثم يحتم ريلكه رسالته بهذه العبارة الآسية العميقة :

« وإذا كان ثم شيء بعد ذلك على أن أقوله لك ، فهو أنه لا تعتقد أن هذا الذى يبحث عما يشد أزرع ، يحيا حياة مطمئنة بين كلمات بسيطة هادئة قد تطيب بها أحياناً . فحياته فيها كثير من الصعاب والأحزان ، تتجاوز كثيراً ما أنت فيه ، ولو كانت حياته على غير هذه الحال ، لما كان قط قادراً على أن يجد هذه الكلمات » .

والرسالة التاسعة قصيرة ، كتبها ريلكه في اليوم الرابع من نوفمبر

عام ١٩٠٤ ، من المكان نفسه الذي كتب فيه رسالته السابقة . وفيها يختصر بعض النصائح التي شرحها في رسالته السابقة ، وأوجزناها فيما سبق ، ثم يضيف بعض نصائح تخص الإنفعالات والشك . فالإنفعالات طيبة ما أدت إلى استجمام النفس . وتركها ناهضة نشطة ، وهي سيئة إذا احتلت جانباً واحداً من الذات . وكل تفكير في استعادة الطفولة ومواجهتها صواب وكل ترفع طيب إذا لم يصدر عن ثمل أو اضطراب ، ولكن عن متعة يمكن للمرء فيها أن يرى أعماق نفسه رؤية صافية . ويمكن أن يكون الشك صفة طيبة إذا وجهه المرء وجهة البناء ، ولم يقف عنده . . . وحينئذ .

« سيأتي اليوم الذي يتحول فيه الشك من مقوض إلى عامل من خير عمالك — بل ربما يكون أمهر العمال في بناء حياتك » .

والرسالة العاشرة والأخيرة كتبها ريلكه من باريس ، عام ١٩٠٨ . وفي تلك الفترة اتضح فيه تأثير « رودان » أكثر من قبل . فقد كتب رسالة أخرى في ٢٩ ديسمبر عام ١٩٠٧ إلى « رودان » يدعوه فيها : عزيزه وصديقه الوحيد ، ومما قاله له .

« إنني لأصبح أكثر فأكثر قديراً على استخدام ذلك الصبر الطويل الذي علمتني إياه بوصفك مثالا صليباً عنيداً ، له ذلك الصبر الذي لا يتلاءم والحياة العادية التي يبدو أنها توصينا بالتعجل . هو الذي يجعلنا على صلة بكل ما يتجاوزنا » .

وما هو ذا ينتفع انتفاعاً محموداً بذلك الصبر ، إذ كان بسيل تأليف قصته : « مذكرات مالت لوريدز بريج » وسبق أن أشرنا إليها .

وفي هذه الفترة كتب رسالته العاشرة إلى شاعرنا الشاب ، وفيها يهتبه بما ظفر به من هدوء وعزلة يهينان له فرصة العمل والتأمل المستمر . . . ويقول له :

« أرجو أن تدع هذه الوحدة الجليظة تؤثر فيك ولا تنفصل بعد عن حياتك ، هذه الوحدة في كل شيء لديك هي التي تقدمك إلى التجربة

والعمل ، فتؤثر تأثيراً مجهولاً حاسماً في لطف ودأب ، على نحو ما يتحرك
فيها ، دون انقطاع ، دم الأجداد ، ويختلط بدمنا ، ليصنع ذلك المخلوق
الوحيد غير المتكرر الذي نكونه في كل دور من أدوار حياتنا . وكل
ما نحتاج إليه أن نكون محوطين بحالات تؤثر فينا ، وتضعنا من حين لآخر
تجاه الأشياء الطبيعية الكبيرة .

وفي ختام رسالته الأخيرة هذه يقول له :

« وليس الفن كذلك سوى طريق للحياة ، وكيفما يحيا المرء يستطيع
أن يهيئ نفسه له بدون علم منه ، وفي كل ما هو حقيقي يكون المرء أقرب
إليه وألصق بجوارأ له من كل المهنة نصف الفنية وغير الحقيقية ، وهي التي
يزعمون قرابتها لنوع من الفن في حين أنها في الحقيقة تكذيب لوجود كل فن ،
وحرب عليه ، كما هي حال مهنة الصحافة في مجموعها ، والنقد ، وثلاثة
أرباع ما يسمى أدباً وما يراد له أن يسمى كذلك . »

وفي تلك الرسائل رأينا جانباً إنسانياً فريداً من رعاية ريلكه لمواهب هذا
الشاعر الناشئ ، وفيها يتجلى كذلك كثير من القضايا التي شغلت ريلكه
طول حياته . فهو ولوع بتحليل القلق . وعنده أن الخوف والرعب في
معناها الميتافيزيقي أساسان جوهريان لأكثر المشاعر الإنسانية . وعنده أن
كل ظاهرة تحتوي على سر عصي . ومحو اهتمامه يدور حول الحب والموت
والبحث عن الله . وريلكه مرهف الحس تجاه الأشياء والطبيعة ، يحرص
على الكشف عن حقيقة العالم الحسي ، وعن بوّس الحياة والخلود ، ولكنه
يحرص كذلك على الإفادة من الخلوة التي تحيل كل بوّس وأسى إلى معان
إنسانية ، يحياها المرء ، ويحاول أن يحبها ، ليحيا فيها حياته الباطنة المثمرة .
وهو يعارض الإنسياق وراء العاطفة على نحو ما يفعل الرومانتيكيون بالرجوع
إلى التجربة الشعرية التي هي نوع من الحساسية تتحول إلى حياة إنسانية
حقيقية من لحم ودم :

فليست الأشعار عواطف ، ولكنها مجارب . . ولكي يكتب المرء
بيتاً واحداً عليه أن يكون قد رأى كثيراً من المدن والناس والأشياء . .

وحيث تصير ذكرياتنا لحماً ونظرة وحركة ، وحيث تصير مستعصية على التحديد والتسمية ، وتصبح لا تتميز في شيء عن ذات أنفسنا . حينذاك فحسب يمكن أن تنتج عنها أول كلمة من بيت شعري في ساعة فريدة .

ومن ثم تبدأ أصالة الشاعر ، وتفرده في فنه ، على أن يلبي في ذلك كله حاجة ملحة للكتابة منبعثة من ذات نفسه ، لا يتصور أنه يستطيع أن يحيا بلونها . وواضح أن هذا المسلك الشعري أبعد ما يكون كذلك من الواقعية التي هي ألصق بالقصة والمسرحية من الشعر الغنائي الذي يتحدث عنه ريلكه ، ولكن عالم ريلكه ليس مغلقاً دون التجربة والحقيقة في أعماق ما يستطيع الإنسان أن يعرف . وقد رأينا كيف حرص ريلكه على تزويد نفسه بثقافة رحيبة في الآداب واللغات والعلوم . وعلى أساس من هذه الحقيقة الإنسانية الفنية يقرر ريلكه أن الفن جهد وشعور عميق ونخلوة طاهرة تصلنا بالمعاني الإنسانية الكبرى ، وأنه طريق من طرق الحياة ، بل هو الحياة نفسها في صورتها المثلى .

إلى مسافرة

هذا الديوان (١) رحلة وجدانية يقوم بها الشاعر ليتجاوز قيود الواقع الراكد المحدود إلى آفاق الفسيحة الحافلة من عوالم الطموح وإثراء الوجود . وليست هذه الرحلة - مع ذلك - نقياً من الشاعر لذات نفسه في خارج نطاق عوالم الناس ، وليست كذلك رحلة غيبية لينعم بها روحياً في العالم الميتافيزيقي ، كما أنها ليست إحلالاً لمثاله في غير بلده أو عصره على نحو ما حلم بعض الشعراء من قبل . ذلك أن الشاعر يبدأ رحلته من واقع نفسه لينطلق من هذا الواقع إلى ما يقود إليه من أبعاد يستعيب بها عما يثوده من المشاعر الطموحة المستوفزة السوارة . فالانطلاقة صدى أصيل للإحساس بنوع من الاستلاب والاعتراب بالمشاعر في زحمة الناس ، يتميز الشاعر من بينهم بنوع وجدانه : فمنهم من ألغوا الحياة وتقبلوها كما هي يضمنون بها ويخافون عليها . وهؤلاء سجناء الآفاق المحدودة والعيش الناعم المكروور ، وليس الشاعر من هؤلاء ، ولا يصلحون أن يكونوا هم من بين أقرانه . ومن الناس كذلك من يستبد بهم الحنين إلى غير خلاقهم في إيهام وغموض يدفع إليهما الملل . وهذا الحنين هين ، كذلك الذي يعترى نزلاء المستشفيات ، بحسب كل منهم أن ينال برءه حين يغير مكان سريريه . وليس وراء نقلته غاية . وكل أولئك لا يعرفون للحياة قيمة تصان .

إنما يرحل الشاعر لما يتجاوز مجرد الرغبة في الرحلة ، يرحل إلى ضرب من جنة ضائعة يحلم بها الشاعر في تجارب عينية محددة ، وتظل تشف عن الحنين القلق الواله إلى ما يتجاوز إطارها ومادتها . ففي القصيدة الأولى ، مثلاً وعنوانها : « أغنية مسافرة » نرى أن حياته هي المهاجرة :

(١) « إلى مسافرة » : ديوان الشاعر فاروق شوشه (القاهرة - يناير ١٩٦٦) .

ولا انتهت إلى كليلة تضيء في الضباب.
حياتي المهاجرة ..

وهذا « الشيء » الذي يولد « وهو عنوان قصيدته الثالثة ، ليس مجرد
الحب ، بل الأمل في الغد ، يبحث إليه القلب الذي يستولي على حاضر
الشاعر ، وبه ينشد ميلاده الجديد ، رهيباً مرتقباً مهيباً ، يهيم بالحنين إليه ،
وكأنما يخشى فجأة لقائه :

... وياربما

تسرب شيء ، وراء الغد ..

أ أنت ؟

أ أنت الذي أرقب ؟

أ أنت الذي أرق المقلتين .

لكي يسفر الأفق الغيب ؟

رويدك .

إني ألوك الحنين .. وأستعذب .

عرفتك من خفقة في البعيد ..

وأخرى بجني لا تكذب ..

وهكذا ينطلق الشاعر — كما في البيت الأخير — من خفقة قلبه نحو

خفقة « البعيد » من واقعه إلى حلمه الذي علق به ميلاده :

عرفتك من دفقة كالحياة

تصب الحياة ولا تنضب

فيا فرحي أنت ، يامولدى .

.

سأدعوك توأمَ نفسى
وأفسح من غورِ قلبى وسادا ..

وهذه الإنطلاقة من الواقع نحو « البعيد » غير محصورة . فهو بها ينشد
تجاوز الواقع فى رغبة عارمة دائبة نحو نوع من السعادة والتحرر معاً . .
نرى جلوة طلابها فى صوره الشعرية وتجاربه . فعالم الجادة فى الرحلة
الوجدانية واضحة . ولكن نعيم القرار فى آخر الجادة يغوص فى إبحاءات
غموض تتعلق به النفس الطموح العطشى إلى شيء لا تلمرى على وجه التحديد
ما هو ، غير أنه فى « البعيد » :

واتسع الحلم وأورق المسكان
ودوت الأجراس فى البعيد
وطرقة وطرقتان
شيء بأعماقى يدق من جديد

وهذا « الشيء » يدفع افتقاده الملح إلى أمسى القلق عليه ، ونخشية انقضاء
أماراته ، حين تتمثل فى المسرات الغابرة :

كما يتسللُ حزنُ المساء
وترتجفُ الفكرةُ العابرة
ويسقطُ شيءٌ ثقیلُ الخطى
يُقيدُ فرحتنا الغامرة

وتمتد من خلف أيامنا .
رؤى غائماتُ الأسي والحنين
وأطيف ليلٍ بعيدٍ القرارِ
حكاياته رَسَبَتْ في الجبين ..

وهو « شيء غامض » يستكن في الصدر في قصيدة : « قطرتا سلام »
مثار توجس لا يأس ، تحمله شعاعة في « البعيد » .

وهذا « الشيء » الغامض المنشود المتوقع في « البعيد » يحله الشاعر دائماً
في المستقبل ، لا في الماضي ، فرحاته إلى الأمام ، لا يستدير فيها الحاضر .
فهو شيء قادم « كأنه صباح » كما في قصيدة « الصمت » وكما يرى الشاعر
رؤى هذا المنشود الغامض في صور كثيرة كذلك . يحلها في إطارها العيني
من قصيدة « تائه على الخليج » حيث تبدو وراء الرؤية العينية المحددة المقصودة
معان تقع موقعها النفس العميق باتساقها مع نوع التجارب في مجموعها .

ونستطيع — برغم ذلك — أن نقبض بعض معالم هدف الشاعر من رحلته .
فهى السعادة والتحرر ، في معناها المدني الذاتي والاجتماعي . فالسعادة إطارها
العام براءة مثل براءة الطفولة . يلتقي بها الشاعر مع نفسه في اغترابه إلى « البعيد »
العزير المنال كأنه المحال . يتجاوز الظفر بحبيب أو إرضاء عاطفة :

نُحِبُّ وَتَنَائِي مَسَافَاتِنَا وَتَجْمَعُنَا الرَغْبَةُ اللَّافِحَةُ
وَنُطْفِئُ عَلَى غَيْمَةٍ كَالْأَثِيرِ تُهْدِمُهَا الرَغْبَةُ الْجَامِحَةُ
وَتَفْجُؤُنَا لِحْظَةً كَالْمَحَالِ وَشَيْءٌ نَدَى كَوَجْهِ الطُّفُولَةِ

ويتسع هذا الشعور الملح بالحاجة إلى قرار ومرفأ ، لا مجرد كسب ذاتي
لشخصين ، إذ الحب إنساني وحاجة كل المجهودين التآهين في زحمة هذا
العيش ، حين يخاطبه :

فلم يعد لنا سواك . . لم يعد لنا
من أجل كل المتعبين في الظلام
والظالمين مثلنا .
لقطرتين . . من سلام .

وتنداح الدائرة وتتسع فيصير هذا الحنين ولها بوجدان اجماعي واضح
الغاية يحدث به الشاعر نفسه حديث المتوجس الآسى القلق من أجل من
لا يعبرون طريقهم الوعر نحو الشيء البعيد في ديار المثال :

من لي بمن يستوقف الحائرين
يوما إذا ضلُّوا فلم يعبروا

.....

من لي بمن يفضح زيف الحنين
إلى ديار في المدى تخطر
لما نسينا أننا عائدون
وأنَّ يوما قادما يثار . .

ويهدد هذه الغاية برود الجلوة ، جلوة الحماسة وتوزع الخواطر من
حولها . ويرمز الشاعر لهذه الوحشة وهذا الإمتلاب بالعرى والشتاء والريح
العاصف والظلال الحرساء والسماء الرمادية . . تراءى من ثنايا التجارب
والصور المبتوثة . نكتفى بالإحالة إليها . ويطول بنا الإمتشهاد لها . وبلوح
الأمل في سماء المثال المنقبة بالغيوم وعلى مدى البصر ، نجم الميلاد :

عيني على نجم بآخر السماء

في هدأة السكونِ جاس برهةً وغاب .
لو يستطيع مدّ لي شعاعتين
وأغرق العيون بالضياء
لو أستطيعُ ، لو خطوط خطوتين .
إذن لبددت خطاي قبضة السحاب .
وفرّ من أصابعي السراب .

ولست الرحلة إليه معبدة إذ يخوضها الشاعر بين متاهات شتات الوعي ،
حيث فقد الكلام وظيفته . ولم تعد له طاقة توثيق الصلات فقد قامت
الحواجز بدور الوقف في المسامع . وصارت الألفاظ رفات :

أجناسنا شتّى .. حديثنا شتات
لن يسمع الذي تقول من سمعته يقول .
فاللفظة الوعاء أصبحت رفات ..
فبارك الجميع ، بارك النعيب والهديل
وغنّهم .. بكاؤك اليتيم أغنيات .

وصارت شلالات الألفاظ صمتاً وصار الصمت صاحب الدلالة ،
فاضحاً . صار إرهاباً وعزلة وهجراً . لأنه صمت دون الحقيقة . يدرك
مرماه الرهيب من يستشف من ورائه حقيقته . إذ هو صمت الجدران
والقيود المعنوية وحواجز الوعي المغلق :

الصمت في الطريق قيد الشفاه والعيون
تصدّنا الأحزان والجدران والسكون

وكل شيء واجف كأنه يموت
حتى غرامنا صموت .

وكم لحظ كبار كتاب العالم أثر هذه العزلة في خلوات النفوس إذ تقوم
حواجز دون صلات هذه النفوس بعضها ببعض وتراسل مشاعرنا الإنسانية ،
وبخاصة في القرن العشرين . وهذا جنحيم الواقع نجوبه كأننا مسافرون بوعينا
ويقفنا الوعي على إدراكه . فتي أنخضعناه للفكر تولد الأمل في تدليل
الصعاب أمام الوعي الإنساني الجديد المرتقب ، بعد أن يجوس إليه رحلة
البحر أو رحلة العار :

سنفسح من مآقينا . . ومن أكبادنا سلوى
ونضيق من ظلال الموت من جدرانته مشوى
لعل الموت يرجعنا إلى شيء ننسيناه .
عبرنا برزخ الموتى . . وطعم الموت ذقناه
ومن آثاره الحمقى حملنا ما حملناه .
وجثنا كم على يدنا بقايا رحلة للعار
وألقينا إلى النيران شيئاً لاهثاً كالنار

وصورة الحب الإنساني أو الحلم ، مرآة النزعة الإنسانية في غدها ،
إنما ينحصر في طفولة القلب ، في صور البراءة الأولى حين كانت السعادة
غامرة ، ولكنها غير واعية وتستعصى على التعليل حين كان الوجود كله
طريقاً غصاً حتى أبسط مظاهره وأهون مبادئه . إذ تبدو تلك المظاهر بجذتها
في أنظار الطفولة ثمينة تحمل في نفسها غايتها :

منذ أعوام غريبات سحيقة . .
كان شيء ملّ عينينا صغيراً ووديع

هامسٌ يلمس في الدنيا طريقه
وعلى كفيّه أحلامٌ وزهرٌ وشموع .
نحنُ صورّناه من أوهامنا
وجملناه على أهدابنا ..
طفلٌ دنيانا البديع ..

فصورة هذه السعادة الطفلة ماثلة كرويا في بقايا صدره من حلم الأطفال
في ليلة عيد ، أثارات سعيدة هي أشياء ماتت في صورتها الأولى غير الراحية .
ولكنها ما زالت تريد أن تطفو في أعماق أنخابيد الروح إلى سطح الواقع بعد
أن تمثل أملا واعيّا ، نجماً في آفاق السماء الخضراء تنطلق إليه الأرواح بعد
أن تتحلل الأرواح من القيود التي تجذبها إلى الأدنى . حيث تظل المدينة مرة
« سوداء تعشش في الصبح » وحيث وحل الوجود من الدموع وحيث الزوجة
لزوجة بلا عرق . ويتخذ الشاعر إطار هذا الواقع مدينة دمشق :

لا شيء في دمشق
إلا انتظارٌ وقلق
وأغنياتٌ لم تزل على الشفاه تختنق
وجبهةٌ شمّاء تمضي لا تقول أين
رخامها أضواء واحترق
مدينتي التي تغيب في لزوجة بلا عرق ..
عارية كعانس تحلم بالشباب
لا عار في دمشق .
العار في صمت العيون قد غرق .

وسبق أن أشرنا إلى الحجة العار ، وأنه الوعي بالإمتلاب والوحشة . وهذا الوعي أول مرحلة على الطريق في رحلة الجحيم . لا بد أن تتعمق . ليطول سماء الأمل . ويتطلع إلى نجمة . على نحو ما استشهدنا من قبل من الديوان .

فمن ثانياً أصداء النفس المستلبة ووعيا المشبوب يرحل الشاعر بوجدانه إلى الأعلى الذي لا نجد معالنه في سوى التحرر من أوشاب واقع يضيق المرء به . وسماء براءة الحلم الوداع لجنة الطفولة . مرت حلماً غير مدرك . ولكن ينشده الشاعر واعياً أمامه . لا خلفه . ذلك أن الشاعر يفر من الماضي . فلا نعيم في جحيم الذاكرة أو الذكريات الخصبية ، وهو إنما يفتش عن الحلم لا عن التذكار المضني المطوى بالنسيان :

أتينا بآبكم يا أهلنا الأحياب جئناكم
فهل في أرضكم عن حلينا المخبوء أخبار ؟
طرقنا لم نجد صوتاً ولا ضوءاً ولا نائمة
وحين تحشرج الصبر الطويل وغاضت البسمة
تقلص في جوانحنا هوى مضني وتذكار
وفاضت من محاجرنا رؤى لهفي وأسرار

والشاعر يشكو أن يصير الماضي ذكرى مطفأة ، أو مجرد تأساء ، أو ملاذ هرب ونسيان . فالماضي جذوة يجب أن تمتد ثورة الحاضر ، في الطريق إلى إشرافة المستقبل . وتشف نفسياً عن هذه الخواطر وقفة الشاعر : وقفة تائه على الخليج ، طريق بحري مسلود . يوحى فيه المظهر بركود الغزم . وتركن السفن إلى نوم يتمثل في غفلة صدى خافت كاللهاث ، صمت حزين حيث تتعمق به مشاعر اغتراب السفن في ركود الملل والضجر ، ومن ثم بهيب الشاعر بالركب في رحلته الوجدانية :

يا عابرين متاهة النسيان من خلف الليال
يارا كضين مع الشباب مُضرجين بلا ملال
الماربين إذا رؤى الماضي تمطت في العيون
أنا بعض رحلكم على ظهر السفين ..

ويتحدد مدى هذا المسير نحو الغد بمعالم واقع أكثر عينية في رسالة فداني
إلى صديقه :

الكون مخاضٌ تزخر فيه الرغبة
بحنين لغدٍ آخر ..
شوقٍ لحياةٍ ممدودة
وأنا ورفاقى ننتظر الطلقة .
حتى تزحف ..

ويراهى الميلاء الحديد كذلك في وجدان الشاعر العربي حين يقرب نجم
أمل العروبة بثورة بغداد :

يا صوتاً ترفعه بغداد
فتعود ليالى الميلاء
يا صوت الميلاء الأخضر
تطلقه بغداد الثورة
ما زالت أرض الأسطورة .

وفي رثاء الشاعر الحديد الطابع لشهيد الكلمة في قصيدة : « شهيد الكلمة »

رمز ثورة لبنان ، يلمح الشاعر كذلك الميلاد الجديد . الذى يتحقق بالحب فى
رحابه القسيحة الإنسانية الثائرة الجامعة :

وكما تولدُ فى قلب العراء الأمنية

ثم تنمو

فإذا الحبُّ جناح

ولإذا الاصرار قلب

والبطولات ذراع

وكما يولدُ بعض الناس ميلاداً جديداً ..

وُلدت قصةُ ثائر ..

ألم نقل إن ومضات الخواطر وإشراقات الطاقة الفنية ، وإلهاءات الصور ،
ودلالاتها على شبوب المشاعر من ذاتية مدنية واجتماعية إنما يعبر فيها الشاعر
عالم الواقع النفسى ليتجاوزه فى رحلته الوجدانية . يحيله حلماً ونجماً يتطلع إليه
ليسمو إليه . أو يهيب بالعزائم أن تستنزه . والفردوس المنشود : يرى الشاعر
صورته المترجحة المحمومة فى بقايا جنة الطفولة المفقودة . يريد الشاعر أن
يظفر بها من جديد واعية — بعد أن كانت فى الطفولة غير واعية — يريد لها
فى المستقبل الآمل رحيمة الآفاق تحتضن العروبة وأهلها . وللإنسانية جميعاً ،
ونحسب أن الشاعر فى سبيل الإيحاء بهذه الرحلة الوجدانية سبى هذه المجموعة
من قصائده : « إلى مسافرة » وبدأها بقصيدة : « أغنية مسافرة » ، ولم نرى فى
التجارب جميعاً نوع الحب ، ولا صورة الحبيبة ، بقدر ما وقفنا على خفقات
الوجدان المجهود المثقل الدائب المستوحش المستلب ، ينوء ولكنه لا يكل ،
ويرتاب ولكنه لا ييأس . وينزل إلى دركات الواقع ليصعد ، ويرى النجم فى
أعقاب الليل وإن حلت جنياته واضطربت مشاعله على عصف الرياح .
فالشاعر يعانى واقعه ليصعد على حطام مثاليته . فلا هرب ولا استدبار . وهذا
ما يفرق بين تنصل الرومانتيكى فى أحلامه وبين مواجهة الواقع النفسى

ومعاناته كما هو لدى الرمزيين أو ذوى الوجدانات الاجتماعية الإنسانية على حسب ما يهديهم إليه صدقهم فنياً وواقعياً فيما بينهم وبين أنفسهم .
وإلى أمثال الشاعر — من يجربون بفكرهم الواقع ليسموا عليه — يتوجه « بودلير » في قصيدة له عنوانها : « الرحلة » نهدي إلى المؤلف منها هذه الأبيات :

« أيها المسافرين المثيرو الدهش : أية حكايا نبيلة ..

نقرأ في عيونكم العميقة كالبحار

أرونا علب ذكرياتكم الثرية .

حلي الأعاجيب المصوغة من النجوم والأثير .

نريد أن نسافر بلا بخار ولا شراع .

فدعوا ذكرياتكم في أطرها من الآفاق

تنسم على أفكارنا المحدودة كالأستار ..

لتغمر بالبهجة مضيق سجوننا .

وقولوا : ماذا رأيتم ؟ ..

ولم أرد إلا مصاحبة القارئ في هذه الرحلة الوجدانية ، ليقف على أصالة تجاربها ووحدة دلالاتها في دقتها . وحسبه أمانة على الجهد الفني ما سقت من شواهد على ما قلت . أما التحليل الفني للصور ، وأما موسيقى الديوان واتساقها مع التجارب ومدى ما وفق فيه الشاعر في صنوف تجاربه على اختلافها فلا أنحوض فيها الآن . وحسبي أن أشيد بالجهد الفني وأصالة الصور ، وعمق لاهئات في أكثر تجارب هذا الديوان الطريف الأصيل .

الفجر آت

الديوان (١) تصوير لما أساءه الشاعر ومشاعره في خارج وطنه الصغير ،
ما بين ماضٍ وطني حافل مشبوب وحاضر حائر مترقب ، ومستقبل طموح
لوطنه والوطن العربي الكبير ، مؤمناً أن عليه واجباً في تصويرها يعادل
الواجب الوطني في تكريس جهوده لها ، وأن عليه أن يجلوها في وضوح
يوقظ الوعي ويزلزله ، دون أن يمس مناطق اللا شعور الرمزية :

ينهلُ شعري من دى كلما أعوزه المداؤ في الركبِ
جَبَلْتُ هذا الشعرَ من خافقي من شامخ يهزأ بالصلب
يسخر بالطاغوت في مجده لأنه يؤمن بالشعبِ
وفي هذه الغاية الفنية مجد يحرص عليه الشاعر حرصه على بناء المجد الوطني

المجد أن تحيا الذي كتبت

يُمْنَاكَ في صَبْرٍ وفي جَلْدٍ

والباذلون دَمًا لما كتبوا

شعلُ تنير مدارك الأبد

قال الشاعر يومن بالصدق الفني والواقعي ، ويعيش تجاربه ، ويعانيها في
واقعه .

والقصائد في مجموعها تدور حول تجارب رهيبة قلما تحفل بها الحيوانات

الكثيرة ، يحكيها الشاعر طوراً في أساطير يخلقها ، لها طابع القصص و ضراوة الواقع المروع مثل « أقصوصة كف ممدودة » (الديوان ص ٤٥) ومثل قصيدته « حسين في ليلة العيد » التي يقول فيها :

« كالسنونو فقد العش الظليلا — كالأقاحى حرمت ماء وظلا وأصيلا —
كالأغاني بكت العازف لما قيل غيلا — كالضحى إذ ضيع النور الحميلا —
كان يبدو لي « حسين » ليلة العيد الصغير .

ورداء لم يجدد — وعلى البيت من الحزن طيوف لم تبدد — وعلى مقلة
أمه — ألف دمة — وأبوه .. كسرت يمناه في المنى الأخير .

أخته تسأله أين أبونا يا حسين ؟ فيجيب — وهو دون الرابعة — برعم
أدعت رؤاه الفاجعة — والذي في السجن .. في السجن الكبير — في الفياق
السود في قبض الهجير — جزع الظالم من إيمانه الصلب — فالتقاء بمنى .

يا صديقي وحسين ليلة العيد حزين — ليس في سرواله شيء جديد — ليس
في أردانه عطر وليد — والنقود قاتل الله النقود — ضلت الدرب لأيدي
الصامدين .

يا صديقي أنت لم ترصد دموعا تنحدر — من جفون لحسين — فوق رفات
اللجين — ترى لوحة شعبي في العيون الترجسية — في الشفاه القرمزية مثل
عمر الورد — نشوى عربية — يا صديقي .

ومثل قصيدته الرائعة « بطاقة عيد إلى أختي — الديوان ص ٤١ » :

كصلاة من عبير — مثل رشاش العطور — مثلها النجمة في الظلمة تومي
وتنير — مثل رف من سنونو جاء من خلف بحور — هذه الأحرف في الشوق
صلاة من عبير — وهي في العيد بطاقة — تتحرق — تتشوق — للقاء الأهل
والأطفال — أواه — وتقلق — يا أخي — هذه الأحرف لو تدرى اشتياق
اللقاء — وهي تبع من صفاء — وهي دقائق محبة — فإذا ما لححت عيناك حرفا

لا يبين — فتأكد — أن دمه — لحروف الشوق أصباها الحنين — فامتحت في
غير الحرف وانداحت كروحة .

يا أنحى إن يسأل الأطفال عنى — قل لهم : إلى مسافر — سأعود —
عندما يأتي الربيع — موعد الزهر والأكام والعطر الوديع — فإذا مر الربيع
وعلى الأفق ضباب ودخان — وتخلقت هناك — وقرأت القلق المشبوب حباً —
في العيون الحلوة السود الحبيبة — قل لهم : إلى مسافر — سأعود — عندما
يأتي الشتاء — فيطيب السمر — زادنا النار وحب الكستناء — وحشاي ثمر
البلوط في الليل الطويل — وأحاديث الصغار الممتعة — عن أقاصيص « أبي
زيد الهلالي » يا أنحى .

وإذا ما حل عيد — وأنا محض خيال في البعيد — قل لهم : إلى رتحت
— لألمم — أنجم الليل وأسهم — في انبثاق الفجر في ليل العروبة .
وإذا طال ارتحالي وغيابي — وعلى أوجه أطفالي الصغار — لاح يتم —
رسمته أعين لم تعرف الدلة يوماً — لا تدع أدمعهم تلثم تراباً — فالدموع الغاليات
— هي كالأنجم مثواها السماء — ارشف الأدمع عنى بشفاهك — فهي بعض
الأمنيات في اغترابي — ثم قبل .. قبل الاطفال عنى يا أنحى .

وطوراً يخوض الشاعر هذه التجارب مباشرة في مناسبات وذكريات
وطنية كقصيدة « عبدالوهاب — ص ٢١ » ، والصامدون — ص ٧١ ،
العدل في الورق — ص ٧٤ ، والأخيرة استوحاها الشاعر عندما وقف في
قاعة المرافعات في محكمة العدل الدولية في لاهاي وسمع الدليل يشير بيده إلى
موضع في القاعة ويقول : هنا وقف مصدق وترافع وكسب قضية نفط
بلاذه ، يقول في آخرها :

مرّت بخاطري الرؤى رقافة

ف عجبت كيف تقلب الأقدار

هدم الطغاة ملاذه فأجابهم

وعلى الجبين توقد موار

بيتي بأكباد الجموع أقمته

لا النار تدركه ولا استعمار

الفارس المنخور يمضغ قيده

ياضحكة الأقدار حين تدار

ويقهقه الظلم المبير

بل أنت في وهم مشير

القيد للشعب الصغير

والسجن للرجل الكبير

والعدل في الورق الاثير

وتبلغ القصائد مدى بعيدا في الجوده حين تثور عواطف الشاعر حافلة
بمشاعر الأسره والولد والنأى عن الأهل فيقول في قصيدته « رسالة إلى
أبنتى » :

أنا يا بنيتة متعب	أضوى البعاد هدير لحنى
عنى على الفلذات لا	أسطيع أحضنها بعنى
أبني عباد الرقاد	منايذا قلبى وجفى
وغدوت كالشلو الطريح	يتوه فى الظلمات ظنى
الله يعلم أننى	كالطود للزمن المعنى
لولا صغار لم أزل	أضنى لبعدهم وأضنى
يا ناعمين بموطنى	أواه من فرط التجنى
أيلام رب المكرمات	وقد نبها سيف التمنى

عَلَّمَتْهُمْ ضَرْبَ الْحَدِيدِ فَضَاعَ فِي الْلَاهِيْنَ فَنِي
وَتَنَكَّرَتْ زُمُرُ الضَّبَاعِ لَضَارِبٍ فِي كُلِّ مَثْنٍ
أَبْنَيْي طَلَعَ الصَّبَاحُ وَغَابَتِ النُّجُومَاتُ عَنِي
وَرَوَّاكُمْ حَتَّى الرَّوَى فَسَرْتُ مَعَ الظُّلُمَاتِ مِنِّي

وتكتسب هذه العواطف الذاتية في مساقها من واقع حياة الشاعر جلالات
يسمونها عن لوحات الحب المألوفة ، لأننا نشعر أن حبه لأهله ووطنه مأساة
من داخل المأساة الكبرى ، يشف فيها الحب الصغير عن الحب الكبير . وفي
كلتا الحالتين تنهل عاطفته من حرمانها رياءً خصباً فهو من ناحية يتغنى بآلام
رفاقه في الكفاح غناء الريح إلى القلاع تحفل بها لتدفعها في طموح إلى المرفأ الأمين
ومن جهة أخرى يعبر عن التبعاع في غربته بعيداً عن الأهل والرفاق . والمأساة
الخاصة والعامة تدعم كلتاها الأخرى . ومن ثم نحس بجلال التجارب في
طبيعتها ومن داخلها ، حتى في قالبها التقليدي الرصين مثل قوله :

ولكنْ. أبيت مِنِّي الرضوخَ لظالمٍ
طبائعُ جَشْمَنَ الطغاةِ المصاعبا
ويأبى ضميري أن يذلَّ لمعشرٍ
شَرَّوْا عَرَضَ الدُّنْيَا وِباعوا المذاهبا
مذاهبُ للأحرارِ كالنورِ في الدجى
يُنْخِلُ غِيَابَاتِ اللَّيَالِي كَوَاكِبَا

م نحس بحدة الشعور من خلال هذه المعاني التليدة ، فالمذهب الفكري
مبدأ وعقيدة لا يشري بمنصب ، ولا يهدد صاحبه باغراء .

والديوان كله إيمان بالوطن وإيمان بالعروبة ، وعاطفة فياضة مرهفة
تجاه الأحداث ، دون أن تياأس أو تستسلم ، بل تفيض حيوية وتفاؤلاً وثقة

بالمستقبل منها كان مليئا بالثنايا والعقبات . ويتجلى هذا التفاؤل في الأمل والأمل ، وفي الشعور بجمال الطبيعة التي يستملئ منها صوره ، ويسوقها في أحلك الأحداث ، ويمعن فيها حتى لتتراءى فيها رتابة في خلال القصائد المختلفة ، وهذه الرتابة لوحظت لدى شعراء كبار مثل طاغور وهيجو ، ولكنها ذات دلالة على الشعور بالحياش بجمال الطبيعة وعلى عزيمته تراءى مبتسمة في ملهات الكوارث ، تستعذب أريج الماضي وترى أشعة الفجر ، فجر المستقبل من دجناته وذلك من خلال توالى صور الزهور والعبير والروض والليل والنجوم والفجر والنور والظلام الكثيرة المنبثة حتى في قصائد الرثاء :

في عبق الزهر أحاديثنا	يشتاقي لو يلمسها الفل
فجر سخي النبع من عطرها	كدفقة الأطياب ينهل
همساتنا تنساب في ليلنا	فتبسم الأنجم والليل
فللغدير العذب أهزوجة	وللندى ماخلف النحل
وانت يا وهاب في ليلنا	طلائع للفجر أو طل

* * *

كنت كمن يزرع أرياضنا	بالأمل المعشب بالحب
وحين غيبت كنجم هوى	صرت نشيدا في فم الشعب
فيا رفيق الفكر قد نلتني	في نجمة من عالم رحب
الموت لن يرهب أمثالنا	فالقمة السماء في الركب
والجبل الشامخ في مجده	ينهل من إيماننا الصلب
كنت وكنا في الدجى نحلم	لكن سقينا المجد في الدرب

وقد طغت هذه الصور البهجة المتفائلة على البعد الإجتماعي للقصائد ، مثلا قصيدته في بغداد . بغداد فيها قبلة من شذى وكعبة من سنى ويلمع

جراح والفجر والليل ومناظر الطبيعة فيها والأزهار والمطر والسحاب
« الديوان ص ١٧ » ولكن الشعب ومشاعره ، والتاريخ وجلاله ، والإحساس
بأعماق الأحداث أو صنوف الوعي بها تكاد تكون غائبة في الصورة الكلية
للتجربة . انظر كذلك قصيدته « عروبتى — ص ٢٤ » فيها الشعب صلب يغنى
في فرح ، ويؤمن بالرخاء ، مما يجعل الخواطر تطفو على سطح التاريخ .

وعلى الرغم من أن الأستاذ هلال ناجى يتفر من الرمزية مذهبا ومبدأ في
قصائده بعض صور إيحائية غنيت بها القصائد وازدادت عمقا مثل قوله :

ومضى يفتersh الأرضُ ومن مَدَمع الليل يصوغُ النّجمَ فجرا
وكقوله :

ياسائرين مواكبا والفجرُ مُنتحر غريق

ثم وسيلة تجسيم التجريدات وهى وسيلة رمزية كقوله :

لينحر الضياء من جديد ، وقوله : القنبل يطمس صرخاته ، وتضيع
الصرخات الطفلة . وكذا هذه الصورة الإيحائية العميقة في مقابلة الظاهر
الحسى بالأعماق النفسية الحياشة كالبحر على أثر رؤية اللمعة تطمس الحرف
وهى اشارة حية للعاطفة الباطنة : « فإذا ما لمحت عينك حرقا لا يبين » .

فتأكد أن دمعة — لحروف الشوق أصباها الحنين — فاستجمت في
عبر الحرف وانداحت كهوجة .

وكذا ترسل الحواس في هذه الصور : النور مات على الطريق ، الأمل
المعشب بالحلب ، وهى وسيلة رمزية أيضاً .

والديوان بعد ذلك جديد في جوهره وفي نوع المشاعر التى يصورها وفي
أصالة شاعره ، وهو يضيف جديداً إلى التراث الشعرى الحديث ، في نوع
التجارب التى يعانها الشرق العربى وفي صنوف من تصوير للتضحيات ولأزمات
الوعي من مخلفات الماضى التى تعترض التقدم الثورى الحار فى سبيل إشادة
صرح العروبة الكبير .

الأرغن

نعد ديوان (١) الأستاذ حسين عفيف فتحاً جديداً في الأدب العربي ، إذ هو ضرب من الشعر العربي الحر ، غير المقيد بقافية أو وزن في معناها التقليدي . وقد سبق فيه الشاعر إلى نوع من التجديد في الشعر قد يكون التقدير العربي — بعد — غير مهياً لاستقباله ، خاصة والمحركة بين ما سموه الشعر الجديد والقديم لما تخف حدتها بين فريقى النقد المتصارعين ، في حين أن هذا الشعر الجديد — موضوع الصراع — لم يزد على أن أدخل بالموسيقى التقليدية فيما يخص الوزن ، أى مجموع التفعيلات في البحور الموروثة ، واحتفظ في الوقت نفسه بالإيقاع التقليدي ، أى وحدة الوزن ، وهى التفعيلة ، فما بالنا بهذا الضرب من الشعر في ديوان الأستاذ : حسين عفيف ، وهو لا يتقيد بما عهدناه في الشعر من وزن أو إيقاع ، ولا يتخذ أساساً لإيقاعاته التفعيلية الموروثة أو الإيقاع الماثور ؟ !

ولعل الأستاذ حسين عفيف قد استجاب في ديوانه لروح الشعر كما نفهمه في العصر الحديث ، ألا وهو التصوير للمشاعر ، أى إيرادها في صور تبعدها عن التجريد من ناحية ، وعن السرور والتعبير من ناحية أخرى . ولا قيمة للموسيقى في هذا المفهوم ، إلا بمقدار ما تشد من أزر هذه الصور ، وتضيف إلى إحيائها . وبهذا نفرق بين النظم والشعر . فإذا توافرت موسيقى الكلام ونحلا من التصوير فإنه يكون نظماً لا شعراً ، في حين لو توافرت روح التصوير للنثر ونحلا من الموسيقى التقليدية فإنه يكون قد توافرت له روح الشعر ، وقد فطن إلى هذا التزيق أرسطو في القديم ، فقرر أن روح الشعر يتمثل في المحاكاة

(١) الأرغن : ديوان الشاعر حسين عفيف

واعتقد بأن المحاورات السقراطية شعرية الطابع ، وهى خالية من النظم ، ثم أضاف أنه « لو نظم تاريخ هيرودوتس لظل تاريخاً » .

على أننا نجاني الصواب إذا اعتقدنا أن الموسيقى لا قيمة لها فى قوة التصوير والابحاء بالمشاعر . ولكن من الذى يستطيع أن يزعم أن هذه الموسيقى مقصورة على الأوزان الموروثة فى الشعر القديم ؟

وقدما فطن نقاد العرب إلى قيمة هذه الموسيقى فى الكلام غير المنظوم . فلحظ الخافظ — تبعاً لأرسطو — قيمة الإزدواج فى جل الكلام ، وعقد أبو هلال — فى كتابه : الصناعتين — فصلاً خاصاً بهذا الإزدواج ، وقسمه إلى ما هو متعادل الأجزاء فى الطول ، وإلى ما هو متقارب الأجزاء ، وفى الحالة الثانية ينبغى أن يكون الجزء الثانى هو الأطول . ومثل له من القرآن الكريم : « ولستم بأخديه ، إلا أن تغمضوا فيه » ، « وإنه هو أضحك وأبكى وإنه هو أمات وأحيا » . ومن ذلك ما ينص عليه قدامة بن جعفر فى مقدمة كتابه : « جواهر الألفاظ » فيقول : « وأحسن البلاغة الترصيع والسجع واتساق البناء واعتدال الوزن . . . » . ويقصد بالترصيع أن يجعل الشاعر أو الكاتب — على السواء — مقاطع كلامه متساوية الألفاظ فى البناء ، متوافقة فى الانتهاء ، مع مقابلة الأجزاء ، والاتفاق فى وزن الكلمات فى كل جزأين ، أو فى مجموعة الأجزاء ، أما اعتدال الوزن فيقصد به اتفاق كلمات الفواصل فى الوزن فى الكلام المثور ، ويمثل له : « اصبر على جر اللقاء ، وقصص النزال » فكلمة اللقاء والنزال على وزن واحد ، وإن لم يتفقا فى مقطعها . ويسمى قدامة ذلك وزناً فيما يخص النثر . ومعنى ذلك أن هؤلاء القدماء يتقرون نوعاً من الوزن فى النثر ، ويمدحونه بأنه يشد أزر المعنى ويسارون فى قيمته بين الشعر والنثر .

لم يقصدوا هم أن يدخلوا الكلام النثرى — الذى توافرت له محسنات الوزن الذى ذكره — فى نطاق الشعر ، لأن مفهوم الشعر عندهم كان مقصوراً على النظم التقليدى فحسب . وقدامة نفسه يعرف الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى .

والمسألة الآن هي أنه ما دمتنا قد اعتدنا بأن الشعر هو التصوير ، وأن الموسيقى تابعة لهذا التصوير ، فلم لا نطلق معنى هذه الموسيقى ، بحيث تشمل الموروث منها وغير الموروث ، حتى لو اقتضى الأمر أن يخلق كل شاعر نوعاً من الإيقاع خاصاً به ، لا يتفق والمعهود من الوزن كما ورثناه ، على أن ينجح الشاعر في إثارة شعورنا بصوره وموسيقاه ؟ ومقياس ذلك النجاح موضوعي أيضاً ، إذ لابد أن تتوافق موسيقى الكلام مع الصور المثارة .

وقد أثبتت هذه المسألة في النقد الأوروبي منذ الرمزيين . فقد أراد هؤلاء أن يفسحوا مجال الموسيقى في الشعر ، لا إستهانة منهم بقيمة هذه الموسيقى فيما يخص قوة الإيحاء التصويري ، ولكن لتوثيق الصلة بين التصوير والموسيقى على نحو يتعمق فيه الشاعر في الصورة الشعرية ، ويخلق لكل صورة موسيقاها بلون تقيد بالمعهود من الوزن . ومنذ الرمزيين كثر في الإنتاج الشعري العالمي ما سموه : الشعر الحر . ولكل شاعر في هذا الضرب من الشعر نوع من الإيقاع خاص به ، يبتكره ، ويوثق صلته بصوره الشعرية وتجاربه .

ولسنا بسبيل التعرض لهذه القضية وشرحها ، ولكننا عرضنا موجز تاريخها لنقرر ما أسفرت عنه من إنتاج شعري عالمي من نوع يتجاوز كثيراً — في مجال التجديد — ما يطلق عليه تقادنا وشعراؤنا المحدثون : الشعر الحر ، إذ أن هؤلاء يقصرونه على الشعر المقيد بوحدة الوزن — وهي التفعيلة — دون عدد هذه التفعيلات ، كما سبق أن أشرنا .

وكثير من الشعراء الغربيين لم في إنتاجهم تجارب شعرية غزيرة من نوع الشعر الحر ، في معناه الأوسع ، أي الذي لا يتقيد بوزن ولا قافية في معناهما الموروث .

ومن كبار شعراء الشرق الذين ساروا على هذا النهج شاعر الهند الشهير رابندرانات تاجور . وقد تأثر به الأستاذ حسين عفيف — في ديوانه الذي نعرضه — صنوفاً من التأثر في قالب شعره ، وموضوعات تجاربه وصوره ، كما تأثر به في تطور حياته العاطفية ، وهو تطور تتجلى فيه وحدة الديوان .

ويذهب شاعرنا مذهب تاجور في ضربين من الصياغة : فهو يتحرر من الوزن والقافية في كثير من القصائد ، وبهذا بدأ تاجور شعره الحر ، في حين يلتزم شاعرنا نوعاً من القافية في قصائده الأخرى ، ويغلب هذا الالتزام على الشطر الثاني من ديوانه ، وهذا هو ما انتهى إليه تاجور في شعره كذلك .

على أن من الخطأ أن نزع أن شاعرنا تحرر من الإيقاع على إطلاقه ، فإن له إيقاعاً خاصاً به لا يتبع فيه التفعيلات أو الأبحر التقليدية . وفي هذا الإيقاع الخاص تمثل موسيقى الشاعر . وقد سبق أن قلنا إنه يسير على حسب ما اتبعه كثير من الرمزيين في الغرب وفي الشرق .

وكان شاعرنا يأنف أن يسير على درب مطروق من الأوزان التقليدية التي قد تصرف القارئ عن مغزى التصوير ومرماه إلى الهيام بالموسيقى الظاهرة والنغم السافر الذي قد ينفصل عن التصوير ، فيصبح به الكلام نظماً خالياً من روح الشعر .

على أن بعض القصائد في الديوان تحتفظ بإيقاع يكاد يكون هو الوزن التقليدي ، ولكن شاعرنا يعتمد أن يغير معالم الوزن التقليدي في هذه القصائد ببعض حروف أو حركات قليلة ، تزيد على الوزن التقليدي أو تنقص منه . ولنضرب مثلاً لذلك بعض فقرات من قصيدته الحادية والتسعين ، وهي نشيد زنجية تقول فيها :

« بليل أجفاني كم أغفت قلوب . وظل أهداني كم أغفت
مهج . عشقت بنات الغاب .

بين الدغال نشأت . ومع الوحوش شببت . في نداء الغاب
هجرتموه قديماً . وذُبتُم إليه حنيناً . وهيهاث ينسى

الغاب

تلك العقول الواعية . تطوى غرائز غافية . دانت بشرع

الغاب .

فالفقرة الأولى تتردد موسيقاها بين مستعلن (مع ما يمكن أن يدخلها من حاف وعلل وبين متفاعلن ، ثم يختتمها الشاعر بوزن : مفعول .

والفقرة الثانية تسير على نظام مستعلن (مع ملاحظة ما يمكن أن يدخلها كذلك من أنواع الحذف التقليدية) ثم فعلات ، ثم متفاعلن فعلات ، ثم مستعلن (التي تصبح متفعلن) ثم مفعول .

ولو حلفنا الواو العاطفة من الفقرة الثالثة لاستقام وزنها على نظام مستعلن فعلاتن (مرتين) ثم مستعلن فعلاتن .

وتتردد موسيقى الفقرة الأخيرة بين مستعلن ومتفاعلن وفعلاتن .

في القصائد، إذن ضرب من موسيقى تقرب الأوزان التقليدية ، ولكن الشاعر ينكر معالمها ، لتصبح غير ملحوظة إلا بالتأمل ، كي تؤثر من داخل الصورة لا من خارجها . ويتمثل تنكيره لها — كما رأينا في الفقرات التي ذكرناها — في تغيير بعض حركاتها أو إضافة بعض حروف إليها ، كما يتمثل تنكيره لها كذلك في كتابتها على شكل أسطر وقفات لنفس السبب الذي ذكرناه : فالقصيدة الخامسة بعد المائة يكتبها الشاعر هكذا :

رقص الغيد على ناي فما للذراعي تحرم الخصر النخيل
وتكحلن بأحزائي ومانهلت عيناى من جفن كحيل.

إن يميل للزهر غصن فاذكروا أن لي في أضلعي قلباً يميل.
يشتهى الحسن ويهوى لثمة في ربي الروض على الظل الظليل

فهي في الديوان على صورة أسطرثرية ، وقفات . على الرغم من أنها موزونة على تفاعيل بحر الرمل ، فيما عدا السطر الثالث فإن موسيقاه تستقيم على بحر الرمل لو أن الشاعر استبدل بكلمتي : « على الشوك » تعبير : فوق أشواك : أو عبر أشواك ، مثلاً .

ومن أجل السبب الذى شرحناه كذلك ، يكتب الشاعر بعض قصائده فى صورة أسطر وفقرات ، فى حين أنها مستقيمة كلها على حسب الوزن التقليدى ، وذلك لتصرف القارئ عن تتبع الموسيقى والتعلق بها لذاتها ولكى يحمّله على تركيز انتباهه فى الصور وتتابعها وموسيقاها الداخلية . وذلك كما فى القصيدة التاسعة والأربعين ، وهى كلها على بحر الرمل ، ولكن الشاعر يكتبها على طريقته ، ومنها :

أنا فى الأحراج راع وهى مثلى راعية . قد زهدنا
كلّ تاج مذ لبسنا العافية .

إن صبحا الطير ضربنا فى البرارى النائية . فهبط عند
سهلٍ أو صعدنا رابية . حيث ترعى حولنا الأغنام فرحى
لاهية . من خراف تتبارى أو نعا ج ثاغية ..

وكذلك القصيدة الرابعة بعد المائة ، وهى مستقيمة على بحر المتقارب ، وهى من جيد القصائد فى الديوان ، ونذكر نموذجا منها ، على طريقة الشاعر فى كتابته لها :

دعونا الجمال فلم يستجب . فعُدنا بأفئدة تنتحب .
ينم عن الوجد فينا شحوب ودمع يحار ولا ينسكب .
وفى لحظنا نزعة للمغيب وفى شدونا لوعة المكتشب . كأننا
نضى وراء الغمام ونبعث بالبرق بين السحب .

ترانا فتحسبنا هامدين كما قر بعد الوثوب الحبيب .
وما نحن إلا زهور تجف وتحفظ من عطرها مذهب .
إذا الليل حرّك فينا الحنين تفجر من دمعنا مانضب .

وفى الإيقاع الخاص بالشاعر ، يحرص هو على نوع من الازدواج في
الحمل ، وعلى توافق نوع من الموسيقى في داخل كل فقرة ، مع تقابل
في المقاطع واتفاق الكلمات في الوزن ، أو في الوزن وحروف السجعات
القائمة مقام القافية . إقرأ مثلاً هذه الفقرة من القصيدة الثالثة عشرة :

« أ رأيت إلى أنك زهرة ترف - وأنى فراشة ترتعش -
رفى إذن وأحوم - ولنوقد النار حولنا - فمن الخلجة ينبعث
الدف - ومن الخفقة ينبعث السنا » .

وتتعدد وسائل الشاعر الفنية التي ترفع قصائده إلى مرتبة التجارب الشعرية
على الرغم من أنها غير ملتزمة بالوزن التقليدي . وأهم هذه الوسائل - كما
وضح من النماذج السابقة - و كما يتضح من معظم قصائد الديوان - هو نبيل
الألفاظ ، وقوة إشعاعها في مواضعها ، بحيث تغنى بالقراءن وتطرف ،
والتألق في التراكيب ، والبعد بها كل البعد عن الابتدال ، وازدواج الحمل ،
وتناسبها في بنيتها ، وتوازنها ، وتنوع الأساليب ترفعا عن الرتابة .

ومن أهم الوسائل لدى الشاعر كذلك تنمية التشبيه الواحد تنمية تستنفد
كل أبعاده ، حتى لبنى بعض قصائده كلها على تنمية تشبيه واحد وما يحف
به من معان ويتولد عنه من خواطر ، ثم نمو الصور في حركتها ، وشفافيتها
النفسية . فالقصيدة الخامسة مثلاً تقوم على تشبيه سواد عينيها بالليل ، ولكن
الشاعر لا يقف عند هذا الشبه الظاهري الذي يجعل الصورة مبتذلة ، بل ينمى
هذه الصورة ، فلدليل عينيها - بما يسطع فيه من اللحظ - ليل مقرر .
وهو ليل حافل بالأطياف : أطياف الروثى الحاوة ، التي توحى بها الليلة
القمرء ، وبين هذه الأطياف يحلو الومس ، على التحديق في ليل العينين ،
كأنما يسكر العاشق بخمر لا يريد منها أن يفيق ..

وكذلك القصيدة الخامسة عشرة ، تقوم على تشبيهها بالغزال الشرود ،
ولكن الشاعر ينمى هذا التشبيه في جميع أجزاء القصيدة ، بحيث يعد به عن

المعنى المطروق . فهو الغزال النافر ، على حين أن له بين حنايا الحب شجرة
وارقة وعين ماء ، ثم يقول الشاعر :

« أَيْ عَطِر لِعَمْرَى يَنَادِيكَ ، فَحَقْفُوتَ أَثَرَهُ ، مَسْكِينِ
لَنْ تَقِفَ الدَّهْرَ عَدْوَكَ ، لِأَنَّ العَطَرَ الَّذِي نَادَاكَ ، فِيكَ
أَنْتَ وَمَا تَدْرِي .

« فِي عَيُونِكَ السُّودَ ، وَمَسِكَ فِي حَوَاشِيكَ ، فَاتِنِ سَبَاكَ .
فِيَا وَيَحُكْ يَا مَنْ عَشَقْتَ نَفْسَكَ يَا وَيَحُكْ !
« لَيْتَكَ يَوْمًا تَفِيقُ ، فَتَعْلَمَ أَنَّ الظِّلَّ الَّذِي شَبَّهُ لَكَ
يَعْدُو مَعَكَ ، وَأَنْتَ كَمَا لَنْ تَلْتَقِيَا ! فَتَهْتَفُ : وَعِلَامُ الْعَنَاءِ !
ثُمَّ تَأْوِي إِلَى ظِلِّي ... »

ومن الوسائل الفنية كذلك ما يفيد الشاعر من الرمزيين ، وأبسطها عدم
تسمية التجارب ، وهي وسيلة محببة لأمثال تاجور ، إذ أن الرمزيين يعتمدون
أن « في تسمية الشيء قضاء على ثلاثة أرباع ما فيه من متعة على حد تعبير
« مالارميه » ، وكذلك الإضمار ، وأيسر مظهر له بدء القصائد بحروف
العطف التي تدع للتجربة حوائج يتخيلها القارئ دون تحديد لمعالمها ، ثم
تزاوج الأضداد في المقارقات التصويرية ، وكذلك العبارات الإيحائية المطروقة
الدائمة في مغرب الشمس ، والسماء المزروعة بغاب الشهب ...

تلكم أهم المسائل الفنية التي بها صار الديوان شعراً حراً ، أما تجارب
الديوان التي تكشف عن وحدته وأصالته في موضوعاته ، فإن قضايا هذه
التجارب تدور في أكثريتها الغالبة على الحب ، فلا يتغنى الشاعر بالطبيعة
بقية الديوان وسيلة لتصوير مفاتن المرأة ، وما يحتاج بنفس الحب تجاهها .

حب الشاعر أيقوريهم ، يذكرنا في مطلع ديوانه بالخيام الذي تأثر
به شاعرنا ، ولكننا لا نلبث أن نرى — على توالي القصائد — أن الشاعر صورة

أخرى من « دون جوان » على حسب ما يصوره ترسو دي مولينا الأسباني في مسرحيته : « خادع أشبيلية أو نديم بطرس » ، فهو يبدو لاهياً بها بالملذات ، والجمال أينما وجدته ، منطلقاً مع عواصف الهوى . مذهبه الشرك في الهوى لأنه موحد بالجمال ، لا يعرف الغيرة ، ينسى المحبوبة كما نسي غيرها ، فالنساء كثيرات ، ويجوب الدروب بقيثارته ، فسرعان ما يرجع بحب جديد ولكن وراء هذا الظاهر اللاهى نفساً آسية ، لأنه ينتقله الدائم في الهوى ينشد سعادة لا يجدها :

« حيران يبحث عن عقب مبهم ، وكلما ضله جن قلبه ، وما عن شره بدل في الغيد . ولكن عسى أن يجده » .

وحين يجد حبه يشكو جراحاً طالما أثخن بها قلوب الغيد ، ويلد للهوى ويعترف بعواصف الغيرة . وبالوفاء في الحب . وهو في كلتا حالتيه بائس . سواء كان المحب أم المحبوب . كما أن كل إنسان يسأم العذاب في الوجود . ليكفر عن ذنوب اقترفت في حيرات سابقة فهل يكون القبر بعد هذا التكفير بدء عهد سلام ، يحس المجهد في الغمض فيه براحة النسيان ؟ (قصيدة النسيان ٢٧) .

وفي المرحلة الثانية من مراحل إدراكه للحب ، يهيم الشاعر بالحب القنوع العف ، يفضل فيه البعد على القرب إبقاء على قداسة العاطفة . ويعاني عواصف الغيرة ، ويؤثر الوفاء للجمال في ذاته . فعبادة الجمال من عبادة الله . فمن حاله صدرنا وإليه نعود (انظر قصائد : ٢٢ ، ٩٩ ، ٤١ ، ٤٤) .

ويختصر الشاعر مراحل تطوره في القصيدة الثامنة عشرة بعد المائة ، إذ ينتقل من مرحلة الأثرة والولوع بالأخذ دون العطاء ، إلى مرحلة الإيثار والبذل ، ويرجع ذلك إلى نوع من فلسفة تتصل بالتناسخ والتوحد في عاقبة الأمر مع الله :

« لقد تطورت صفاتي من مخلوق يأخذ إلى صفات الخالق الذي يعطى ولا يأخذ وكان ذلك ثمرة . رحلتى للعنبر التي ما جئتني إلا لأرتقي عما كنت . »

« إننا صليخنا من الله لنعود إليه فنكونه . ومن لم يصل في دنياه فسيكررها
تجربة . . . »

والتوحيد والتناسخ كلاهما بما تشف عنه أشعار تاجور ، كما أن الحب
في معانيه السكيرة ، ومنها المعاني التي طرقها شاعرنا مما يصوره كذلك تاجور
ولسكن لتاجور فلسفة جمال يفرد بها ، هي استجابة للروح العالمي فيما سماه
تاجور : ثنائية الجمال ، وكان صداها عميقا في شعره ، مما شرحناه في مكان
آخر ، ويخلو منه ديوان شاعرنا . فتأثر شاعرنا بتاجور إذن بمثابة أصداء
لا نعتقد أنها تخللت روحه .

ومن أدلتنا على ذلك عقيدة شاعرنا في « التطهير » ، فهو يأخذه حرفيا
عن فرويد ، ويغفل في نفس الوقت آراء فرويد ومدرسته في إمكان التمسك
بالغرائز فنيا أو خلقيا . فعند شاعرنا أن الأنفس تتطهر من رجسها إذا « نشت
في الملاذ العقد » (قصيدة ٢٧) فإن نستمتع نتطهر ، « فسرح باللهو شهواتك »
احذر أن تعصم في نفسك . فأنت بذلك إذ تمرح تتعبد (قصيدة ٩٢) — وعنده
أن أخطاء الشباب هي التي تمهد لشيخوخة صالحة (قصيدة ١١١) . والحق
أن صلاح الشيخوخة هي توبة العاجز ، لا تطهير فيها . فهي توبة أبيقورية
أيضا إذا صح لنا هذا التعبير . فالشيخ في هذه الحال يحب أن يمنح سواء
نصائح سديدة لأنه يريد أن يتعزى عن عجزه وعن أنه لم يعد قادرا على أن
يكون مثالا سيئا . ونحن هنا بعيدون كل البعد عن تاجور وفلسفته التي يصورها
في شعره ونثره .

ويرى شاعرنا مع ذلك ما يراه تاجور من أن عبادة الجمال من عبادة الله ،
وأن السكون يعاني الألم لانفصاله عن الروح السرمد حتى يعود إليه بالموت
ولهذا كان الألم طابع الوجود :

« لا أغنية جميلة لا يشيع منها الأسمى ، الذي ينبع في

نفوسنا من عين مجهولة .

« لا زهرة لا يقطر منها الندى ، ولا سرور لا يعبر عن
نفسه بدمعة يذرفها في صمت .

« لا شيء أبدا لا يدين للألم . الوجود نفسه كان ألما
كبيراً منذ انفصل عن الروح السرمدة... » .

ولكن صوفية شاعرنا مجلوبة لم ترسخ أصولها في نفسه . فهي لا تنحى
عنده الروعة الرهيبة من الموت الذى يصفه الشاعر بأنه غوص في الظلام ،
ورجوع إليه ، ونوم لا أحلام فيه ، ووقف أبدي للزمن ، حتى ليتنى في
ظلام العدم أن « يحلم ولو مرة بالحياة » وبينما ينتشى تاجور للموت ، بل
يتعجبه ، ويراها مرحلة من مراحل الحب ، وتجاوبا مع اللانهاية ، ويتصور أنه
عرس الروح ، وأنه بمثابة انتقال الطفل من ثدى أمه الأيمن إلى ثدى أمه
الأيسر ، نرى شاعرنا يجيد في تصوير الوحشة والرعب من الفراق ، وينادى
بالويل من المجهول ، ويتمنى أن لم يكن ، ويأسى أنه سيفقد بموته حتى
الشعور بأنه انتهى . ومن ثم روعة الوداع الذى يسوقه الشاعر في القصيدة
الحادية والثلاثين بعد المائة ، ومنها :

« اليوم ينتهى تغريدى ، فاذكرونى إذا رجعتُ غداً أغاريدى . حان
وقت الوداع فسلام ولا تترقبونى فى مواعيدى . أنا ذاهب وشيكا مع
الرياح فلا أنفاس ستحيا فى أناشيدى . . . » .

وقد سبق أن قلنا إن هذا الضرب من الشعر الذى نقرؤه فى الديوان قد
استقر فى الآداب العالمية من شرقية وغربية ، ولكن أخطر ما يتعرض له
من الناحية الفنية أن يهبط إلى السرد أو التقرير المباشر ، فلا يبقى منه سوى أثر
مسجوع . وقد يحدث هذا لشاعرنا ، وقد يقرنه كذلك بمبالات تقليدية
لا تشف عن حرارة التجربة ، ولا تم عن أصالة : « لأقسم باللقاء وعودتك ،
إننى لم أنم فى غيبتك . وإن الضنا أو هن جسدى وكسانى فرعا لقدم . . . »
(قصيدة ٥٦) — « قدماً لقد بت أحسد الحصى الذى تطئنه ، وأود لو كنت

في الأرض حصاة ، أو عشباً نما بطريقك ، (قصيدة ١٨) ويلتحق بذلك
وقوف الشاعر أحياناً عند الشبه الظاهري في الصورة مما لا يوحى بشعور
أو يعمق فكرة ، كتشبيه أصابع الحبيبة بأصابع الموز مخروطة (قصيدة ٥٧)
والعناقيد بالثريرات (قصيدة ٦١) أو النجف (قصيدة ٨٧) ، ثم التشبيهات
المألوفة التي لا ينمىها الشاعر ، ولا يخرج بها عن نطاقها الموروث ،
كتشبيه القد بالغصن ، والشعر بالدجى ، والأقاحى بالثنايا . . .

ومن نواحي القصور في الديوان — فيما نرى — انصراف الشاعر إلى نوع
من الترف الذهني في التصوير ، إغراباً وإبداعاً ، دون أن يتصل هذا التصوير
بحرارة الشعور ، أو صدق الموقف . ولنضرب مثلاً لذلك موقف فراق في
القصيدة الثانية والخمسين ، حيث تسأله جيبته : إذا كرى أنت إذا حان
الفراق ؟ فيكون مما يجيبها به :

« . . وما شغلي غيرك ؟ سأذكرك كلما غرد طائر فأبلغني
منك رسالة . . وسأقطف الأزهار في الصباح وأضعها في
الجدول ليحملها إليك . وأضمخ بالعطر النسيم الساري ليملأ
به جوك . »

« . . إرقبيني في كل شيء . وإنظريني في كل شيء . وإذا
مارأيت كوكباً يتهاوى ، فاعلمي أنني خررت صريع هواك
ولا تترقبيني بعد ذلك . »

فلا تحس في هذه التوليدات التصويرية المطروقة بمعاناة الفراق ولواعج
الشوق . ونعتقد أن في القصيدة شهاً بقصيدة تاجور الأربعين من ديوانه :
البيستاني . بل نحسب أنها صدى بعيد لها . ولكن تاجور يصف تهديده
لجيبته بالفراق إلى غير عودة ، تهديداً يحث فيه دائماً ، حتى عادت هي
لا تحفل بوعيده ، وحتى عراه الشك هو نفسه فيما يقول ، ويضيق هو
ألا تكثر لقوله ، ثقة بأنه سيعود إليها عودة المواسم والأقار والربيع ،

تُخفى لتعود من جديد : وينصحها أن تلتق بالآلى تهديله ، احتفاظاً بمظهر
كبريائه الحريح :

« ولكن احتفظى بهذا الوهم لحظة ، ولا تنبدليه فى
سرعة القسوة .

« حين أقول : سأهجر ك أبداً ، فخذى قولى على أنه
الحق ، ليغشاك هنيهة ضباب ، يهيم على الأهداب
السوداء من ناظريك .

« ثم ابتسمى فى مكر — ما بدا لك — حين أعود من جديد :

وتظهر جلياً دقة موقف تاجور ، وروعة تصويره له ، مما نفتتده عبثاً
فى قصيدة شاعرنا .

وبالديوان كذلك رتابة فى الصور ، إذ يدور كثير منها حول الورد المفتوح
والجداول الرقراقة ، وأضواء القمر ، وأنغام النأى ، وغزلان المسك ،
والفراشة والشموع ، والنجوم .

على أنا نرى هذا الديوان — رغم ذلك كله — فريداً فى العربية فى قالبه ،
ومتانة نسجه ، وأصالته ، فهو أغنيات حية نابضة ، تنساب ودبة نشوى ،
تترقق أسمى ، وتشع حيوية دفاقة وهو بعد مجال معركة متوقعة فى لقدنا
الحديث ، لما تبدأ بعد .

في العاصفة

يا إخوة سيقبلون والليالي مقمره
ويسلكون دربنا مواكباً مستبشرة
طريقهم ممهدٌ وأرضهم محررة
فلم يروا أننا غرسنا واحة معطره
سوى بذورٍ لم تنزل نائمة مخدّره
وبعضِ نجوماتِ صغارٍ في الطريق نيرة
فلتذكروا أننا عبرنا ألفَ ألفِ قنطره .

هذه الأبيات — من القصيدة الأولى في الديوان (١) وهي بعنوان :
« الطريق الشائك » ، تطلّعنا على كثير من خصائص الشاعر وخصائص ديوانه
وكثير من أفراد جيله الذين عانوا صعاب الحياة وعبروا بصورها على شظف
من العيش ، وزاد من الثقافة جاهد ينتزع بشق النفس من قبضة حياة مدمرة ،
ويغبط الشاعر إخوته ممن سيجنون ثمار جهود الجيل السابق في توطئة صعاب
الحياة ، ويضع جهده ، في تواضع أمامهم ، ألا يستقلوه من شباب لم يتأهّلوا
مثل ماسيتيها لم من حياة حرة ممهدة . والشاعر يربط هنا بين كفاح الحياة
وجهد الفنان ، في فترات الضعف والتخلف ، وما قد يثيره نتاجه الخصب من
عناء أو جحود ونكران . وهذه القصيدة الأولى يرجع تاريخها إلى عام ١٩٥٨

(١) في العاصفة : ديوان الشاعر كيلاف حسن ست

وهى بذلك من أحدث قصائد الديوان . ونفترض أن الشاعر قد تطور فكره فيها إلى أن يشرك جهد الفن بكفاح الحياة ويأثّر الشعر رسالة إنسانية ذاتية أو اجتماعية تسمو عن مجرد إرضاء عواطف ذاتية هينة يعيش بها الشاعر بعيداً عن الحياة في كهف الفنون ، كما يعبر الشاعر عن ذلك في إدراك غريب للشعر وقيّمته ورسالته في القصيدة الثالثة عشرة من الديوان ، وهنؤها « يا شعر » ، وهى من نظم الشاعر عام ١٩٤٩ . وفيها يقول :

الرَّكْبُ يَضْرِبُ في الدّجى . وأنا مع المتخلفين
القانعين من الربيع ، من الخمائل ، بالدرين
الناهلين من السراب ، من الغواية ، والمجون



الراكضين مع النجوم ، وهم على السفح المهيّن
لكن لأجلك قد رضيت ، وقد قنعت بما يهون
وتركت دنياى الحبيبة للشباب . . الكادحين
وشللت كفى عن منأى ، وعشت في كهف الفنون

ولنّما نفترض تطور الشاعر في إدراكه فيما بين القصيدتين ، لأن ديوانه — على صغر حجمه — يدل على جهد فني ، وتصور سليم للشعر وللخيال الشعري . فليس الخيال في معناه الحديث الصحيح ركضاً مع النجوم ، بل غوصاً في أعماق النفس والحياة ، وليس الشاعر الحديث بشعره متخلفاً مع المتخلفين ، ودون الشباب الكادحين ، متفياً في كهف الفنون ، بل إنه صادق الوجدان ، عميق التصوير ، ونحدر الناشئين من شعرائنا من مثل هذا الإدراك المتخلف للشعر والفنون جملة كما يعبر عنه مؤلفنا في قصيدته السابقة . ونعتقد أن هذا الإدراك من رواسب الماضي المتخلف ، أيام كان يكتب الشاعر للتكسب .
(م ١٧ — دراسات في الشعر)

سائراً على درب مطروق في معانيه وموضوعاته ، بضاعته حصيلة لغوية ونماذج غثة من معان وعبارات تقليدية ، مبلغ طموحه فيها أن يتبع لا أن يتدع ، وأن يتنزل في إحساسه لا أن يفكر ، وأن تكون غايته تسلم الجزاء المادى أو عبارات الاستحسان الزائفة الموقوتة دون أن يعياً بالصدق في معناه الفنى أو الواقعى ، حتى لقد كان يتردد على ألسنة بعض النقاد أن الشاعر أبعد مايكون من التفكير . والحق أن الشاعر يفكر تفكيراً عميقاً ، ولكن في صور ولن نرجع في ذلك إلى فلسفات اشتراكية حديثة تفيض بشرح مايتصل بمسلك الشاعر الفكرى الاجتماعى ، حتى لا يقال إننا نتكلم فيما تختلف فيه مذاهب عن مذاهب أخرى ، ولكن نرجع إلى الكلاسيكيين أنفسهم ، فها هو ذا « جان لويس بويه دى بلزاك » . المتوفى عام ١٩٥٤ ، يقول في إحدى رسائله :

« لا أبحث أصلاً عن استحقاق للمدح بائى أجيد الكتابة . ويبدو لى أن ثم شيئاً أسمى بهدف المرء إليه . . هو إكتشاف حقائق لطيفة دينة . . تعجب الناس وتعلمهم معاً . . وفيها يعرف المرء كيف يميز الخير الظاهر والخير الحقيقى . . ثم « لامارتين » فى حديثه فى « مصائر الشعر » ، وهو حديث قدم به لديوانه : « تأملات » ، يقول :

« ويجب أن يكون الشعر فلسفياً دينياً اجتماعياً . . لا تلاعباً بالخواطر ، ولا نزقاً منغماً . . ولكن صدى عميقاً حقيقياً صادقاً لأعلى صنوف التصور الفكرى » . ولندكر أخيراً « تيوفيل جوتييه » ورأيه فى رسالة الشعر الإنسانية وهو صاحب دعوة : الفن للفن — وهى الدعوة — التى انخدع فى فهمها كثير ممن تصلوا للنقد عندنا ، عن جهل أو سوء قصد ، فرأوا فيها دعوة إلى تجريد الشعر والأدب عامة عن كل غاية ، ومعنى ذلك أن يكون العمل الأدبى عبثاً ، لأنه لا معنى أبلغ من القول بأنه العمل المجرد من كل غاية ، وقد بينا فى بحثنا الأخرى أن هذه الدعوة يقصد بها الترفع بأسلوب الأدب وغاياته عن الدهماء فيتوجه به إلى الصفوة عن قصد وإلى غاية . يقول تيوفيل جوتييه فى بعض أشعاره :

« سواد الناس كالماء ينحسر عن القسم العالية ، إذن — دون أن تبذل الجهد عبثاً لإرضائه — لا تقم معراجاً له نحو الفكرة العسيرة » ولكنه يجيب في الجزء الثاني من ديوانه ، من سألته : « فم تكون نافعا إذا كنت تحلم ؟ فيقول : «دع جبهتي الشاحبة تستند إلى راحتي ، ألم أفجره من باطني — حيث تسيل روحي — نبعاً ثراً ، كي يرده الجنس الإنساني ؟ »

ولنما نبهنا إلى خطورة الإدراك السابق ، لأثره المحدث في كثير من إنتاج شعرائنا الذين تقصر بهم ثقافتهم الإنسانية والفنية عن إجادة التفكير والتصوير في وقت معاً ، كما تكشف عنه روائع الشعر العالمي ، حتى لو كان موضوعه خاصاً عابراً ، وكما تدل على ذلك اتجاهات الشعراء العالميين ، حتى الرمزيين منهم ، وهم الذين يتجهون كذلك بشعرهم إلى الصقوة من المثقفين .

على أن الأستاذ كيلاني — وإن كان قد تأثر نوعاً من التأثير بالإدراك التقليدي في بعد الشاعر عن التعمق في إدراك الحياة والتفكير فيها ، مما سنشرح نتيجة في الديوان بعد قليل — فإنه قد تخلص ، أو كاد من التبعية في التصوير الشعري ، وفي موضوعات القصائد ، لأن ديوانه تجارب عاشها ، وعانها وشارك بوجدانه أو بتفكيره فيها .

وقد توافرت للشاعر وسائل التصوير اللغوية . فهو متمكن من لفته ، قادر على تطويرها لما في حوزته من صور ، بارع في موسيقى التعبير ، يبتها في صوره فتزيدها حياة وقوة فيما وفق فيه من تجارب ، سواء التزم فيها الوزن التقليدي ، أم لجأ إلى تغيير الإيقاع ، وسواء وحد القافية في القصيدة كلها أم نوع فيها بين مقطوعات القصيدة الواحدة .

وأدق خصائص الشاعر الفنية تتجلى حين يلجأ إلى تفاصيل الواقع في صياغة الصور لبنى عليها القصيدة . وهو في هذه الحال لا يلجأ إلى الحلية اللفظية ، أو للصور الصاخبة ، بل شئون الحياة اليومية ، ومظاهرها العادية ، فيجعل منها لبنات جزئية لبنية التجربة الفنية ، وقد يعمد إلى نوع من المفارقات

في الصور الجزئية المبينة على ملاحظة الواقع المحض ، كقوله في قصيدة «أمل»
يعبور عزله ، وإفقار نفسه :

فجمعت نفسي ، وانتحييت ، قبعْتُ في ركن قصي
أحصى الذي أبقى ، فما أبصرت شيئاً في يدي
فصمتُ ، من حولي الحياة تضج كالسيل العتي
كالسوق في قلب المدينة ، لا تكفُّ عن الدوي
ويدي تبعث في التراب ، تجسُّه في غير وعي

وتظهر أصالة الشاعر التصويرية أيضاً حين يمزج بين الوسيلة الفنية
السابقة ، والتكرار المعبر في موضعه ، ذي الدلالة النفسية وذو الطابع
الحركي ، مع التعداد ، مجرد التعداد للجزئيات الواقعية التي تضيف إلى
الصور وتنمّيها في حركتها . ونمثل لذلك بأبيات من قصيدة «أغنية عمل» ،
وفيها كذلك مفارقة بين الحاضر المجهود ، وفجر البعث القريب كثمرة
للنهضة الاشتراكية :

ولكننا قد حطمنا القيود ، فأصبحت حُرّاً فأصبحت حر
وتسمع من خلفنا أغنيات ترددها حنجرات أخر :

سنجني الثمر ، سنجني الثمر
ويعبر من فوقنا سرب طير ، يسقسق أغنية في الأثر
وتحنو علينا غصون الشجر
وتمسحها نسمة باليدين ، فتلق إلينا ببعض الثمر
غداً يا شجر

سنحفر قربك نهراً كبيراً ، لتبسط ظلك فوق النهر

وحين تلوح لنا من بعيد أشعة نور
وتسمح في البعد ضجة عرس كبير ، كبير
وصوت معاول تبني الحياة .
وقرقة ، وحديد يدق
وناس ، وجوههم الصامتات تسح العرق
فيبتسم الرقعة المتعبون
وترتفع الضجة ، البانية
وتقويصة الأظهر الحانية »

وهذه القصيدة في بنيتها ناجحة ، ويقوم بناؤها على مقابلة بين الحاضر
المجاهد الآمل والمستقبل الرغد المرتقب ، وتبدأ بحوار بين الفلاحين يم
عليه يأس يترجع ، وتختتم بسيطرة الآمل ، قدمهد له الشاعر ، بنمو باطنى
من وراء التصوير لتفاصيل بناءة نفسية . وفي نفس القصيدة كذلك وسيلة
فنية تصويرية أخرى : هي استعمال الألفاظ الدارجة ، ولكن في موقع
تصبح به سمة شخصية في التعبير عن ملامح نفسية ، لعبقها في واقعيتها في
الأداء ، ككلمة : « بالصراحة » ، في قوله :

« فبعد غد سوف ننشئ واحه

وواح ..

وواح ..

لينعم أولادنا بالحياة

فيهمس شيخ :

ونحن كأولادنا بالصراحة .. نحب الحياة ..

ويفطن الشاعر إلى وسيلة فنية هي التعداد الذي سبق أن أشرنا إليه ويعتمد عليه أحيانا في ملامح الصورة ، وهذه وسيلة فنية قلما يفطن إلى الإفادة منها كثير من شعرائنا ، كقوله في « إفريقيا » :

بركان يتدقق ، نار ، أمواج تهدر صخابه
سيل يتحدر ، أموات تبعث ، تتحرك في غابه .
وعيون تبرق كمرايا ، ترتعش وتنظر مرثابه

ولكن وسيلة التعداد هذه ، شأنها شأن الاعتماد على جزئيات التفاصيل الواقعية ، كلاهما يحتاج إلى براعة في التصوير ، لئلا يقع الشاعر في تكرار المترادفات ، كما في الأبيات السابقة ، أو يهبط إلى السرد لما هو مبتذل كهذه الأبيات من قصيدة « ذات ليلة » يصف فيها مترقة محضرة :

حتى في الموت مُنعمَةٌ ، تلبس مختلف الأزياء
وطبيب يحقق ساعدها بحياة ألوف بدماء
وأوان ملأى وأوان قد كانت ملأى بدواء

.....

ووفود تذهب ووفود تُقبل بعيون بلهاء ..

والقصيدة السابقة مبذية في تصويرها الكلي على مفارقة اجتماعية كبيرة بين فقيرة طيبة القلب تموت في القرية فلا يحس بها أحد ولا يبكيها إلا صغار الطيور وقطتها ، وهي التي كانت تستطيع الإحسان إليها ، وبين ثرية قبيحة لم تفعل خيراً ، تموت متعمة كما عاشت ، فنضج القرية ونشبعها جماعات ، وتكتب على قبرها عبارات الثناء عليها بصفات البر والتقوى كذباً واقتراء .

وفي رأينا أن بناء هذه المفارقات لا يبلغ مداه في الجودة إلا إذا شُف عن معان دقيقة نفسية أو اجتماعية . أما المفارقة في القصيدة السابقة فببساطة لا تتم عن عمق فكر ، هذا إلى أنها غير مقنعة . فلو لم تكن تلك الثرية المترفة محسنة غير شحيحة ، لمسا طرق أبوابها وشيعها بعد موتها من الناس من ينشدون النفع ، ويستغلون الحاح . والمجتمع دائماً يحكم بالتأثير لا بالنيات ، وإذا قسا على قوى النيات الطيبة من المعلمين في الحياة ، لأنه لا يجد ما ينشده لديهم ، فإنه يستوى لديه بعد الموت الطيب القلب المعلم والغني الشحيح ، بل قد يشيع الأول بالرحمات ، لأنه لم يعد يتطلب من المجتمع سوى التشجيع ، ويتبع الثاني بالعناث ، لأنه عاش موهوباً غير مرغوب . وأدبنا العربي الحديث فيه قصائد مبنية على المفارقات الفكرية أو الاجتماعية الدقيقة ، ويفيض بمثلها الشعر العالمي ، وهي التي ينبغي أن تكون طلبة الشعراء ، متى تعمقوا في تجاربهم

وفي الديوان قصيدة أخرى مبنية على مفارقة تصويرية جيدة ، عنوانها «إنسان بلا أسطورة» وموضوعها الإنصراف عن فتاة مغرورة تحلم بأمر ترى أسطوري إلى فتاة مكافحة غنية بمشاعرها ، تشارك رفيقها جهده وعناءه وضية . وإنما جادت هذه التجربة في الديوان لما سادها من حركة نفسية ، ووجهه إيجابية عملية في الحياة ، عن طريق التصوير النامي الحي .

وفي الديوان قصيدة رمزية ، هي قصيدة « أمل » وقد استشهدنا فيها سبق ببعض أياتها . وفيها يرمز الشاعر — فيما نعتقد — إلى الحب بالطفل وهذا ما لوف في الشعر الرمزي العربي الحديث والشعر العالمي . وهذا الطفل — الحب — يزور الشاعر في يأس فيدله بالياس أملاً ، ويجعله يفتح للحياة بعد الانقباض والإنطواء :

« وفجأةً قد مرّ ظلُّ ، فالتفتُّ ، إذا صبي

وردُ الربيع بوجنتيه ، وشعره الذهب النقيّ

ووراءه سرب الفراش ، عرائسُ الحقل الندى

بعضاه يلمس كلَّ شيءٍ ميت ، فيعود حتى
قد مال نحوى هامساً ، ورمى بشيئى لى ، بشيئ
فأخذته فإذا الصباح يُطلُّ مبتسماً إنى . . .

والرمز هنا قلق ، لأن الشاعر يحب من قبل ، ينشد عودة حييته .
فالطفل هنا هو الأمل فى العودة ، لا الحب نفسه . مما يجعل الرمز ضحلاً ،
ليست له قوة الأسطورة الرمزية المعهودة فى نظائر القصيدة السابقة ، والى
تستمد قوتها من أسطورة « إيروس » و « كوييدو » ومن دور « إيروس » فى
ملحمة الإلياذة لفرجيل ودور « بسوخيه » مع كوييدو ، فى قصة « الحمار الذهبى »
لأبوليوس ، وما تبع ذلك من فلسفات للأسطورة .

وقد امتلعت الرمز نفسه الشاعرة نازك الملائكة ، فأجادت استخدامه ،
فى قصيدة نظن أن شاعرنا متأثر بها ، عنوانها « ذكريات » من ديوانها
« شظايا ورماد » وفيها تعمق الشاعرة الرمز فى معناه الأسطورى ، مع قرائن
إيحائية تكشف عن معناه العميق ، ومطلع القصيدة :

كان ليلٌ ، كانت الأنجمُ لُغزاً لا يُحلُّ
كان فى رُوحى نبيٌّ صاغه الصمتُ المملُّ
ومنها :

لم أكن أحلم ، لكن كان فى عينى شيءٌ
لم أكن أبسم ، لكن كان فى رُوحى ضوءٌ
لم أكن أبكى ، ولكن كان فى نفسى نوءٌ
مرَّبى تذكُّار شيءٍ لا يحدُّ
بعضُ شيءٍ ماله قَبْلٌ وبعْدُ

إلى أن تقول :

كان قلبي متعباً يسكنه حزن فظيع
رقضت فيه وشدته إلى الجرح دموع
صور في قعره يصبغ مرآها النجيع
كان ، لكن يدامرت عليه
حملت فيها تحاياها إليه
باركت آلامه السوداء ، كانت يد طفل
أى طفل ؟ لم يكن في الليل غيرى ، غير ظلى.

ويفقد شاعرنا خاصته في التصوير حين يعدل عن تتبعه لتفاصيل الصورة الكلية واقعياً ، على نحو ما قلنا ، إلى الصور المهمومة ، فتفقد القصيدة بيتها ونظامها وتتكرر صورها ، وتتراكم ، وتفقد نموها ، على الرغم من متانة الصياغة الجزئية . ونكتفي هنا بمثال من قصيدة « هكذا غنى الفلاح » . فالصور فيها تكاد تدور كلها حول الظلام والنور ، وتصوير المني بالضوء أو الخيط والزهر ، ثم الجذب الحصب ، والقيد والإنطلاق ، في معان مكرورة متباعدة ، ونعمة خطائية والبيت الثاني من القصيدة :

أيقظه لمس رفيف السنا سنا صباح البعث في القرية
والبيت الذي قبل البيت الأخير هو :

غرّد ، فنور البعث من حولنا غشى قرانا البعث بالشوكة

ونور البعث أو صباح البعث ، صورة خصية ، كانت تستحق أن تسمى في صور متماسكة عميقة ، تشف عن عمق تجربة ، وصدق إحساس بالواقع ، أكثر مما فعل الشاعر .

ويسوقنا هذا إلى الحديث في ضحالة التجارب ، وهي في رأينا نتيجة لإدراك الشاعر للشعر ، ورسالته ، على نحو ما أخذنا عليه في صدر حديثنا عنه . ويتصل بهذه الضحالة اضطراب الشاعر في تحديد معالم التجربة أحياناً ، حتى ليطمس غموضها ومعناها الكلي أو يفكك وحدتها التصويرية ، أما مثال اضطراب التجربة في صورها نتيجة لضحالتها ، فإننا نذكر قصيدة «الصفصافة» ويقصد بها صفصافة فنه ، وفيها تضطرب صور الفن لا تناسك على بنية موحدة : فالفن صفصافة نظرة ، ثم ينبوع يخاف أن يطمس ، ثم جوهرة في محارة صدره يضمن به أن يستخرج (؟) ثم هو ابن يسهر عليه ويستقيه دماؤه ، ثم هو نبتة صحراء غير ذات أثر ، لم تترك شيئاً في دونه ، ثم يعود الفن أخيراً ليصير صفصافة فيما يأمل الشاعر ، كي يبقى الرفاق إلى ظلها . وملاحظ فنه الكلية ، في بنية هذه القصيدة ، تضطرب وسط هذه الصور المترامية الراكدة ، ويدق معناها ، ويغمض ، فلا يعمق شعوراً ولا فكرة ، كأنها خواطر آلية لا نظام فيها ولا حركة لها .

وضحالة التجربة في قصيدة : « إلى حاقدة » ، تدعنا في غموض أو اقتضاب يذهب بأثر القصيدة الفني ، على الرغم من حركة القصيدة النفسية ، ومن توالي التفاصيل الواقعية . فالفتاة حاقدة جحود ، تجللت بالعار بعث وحش آدمي :

إني لمست بإصبعي .. أغوار جرح مرعب
أثار وحش آدمي ، عاث فيك بمخلب

ثم هو يسترضها ويلح في الإسترضاء ، كي تعود إليه ، وهو يقبلها على عبث الآخر بها . ومثل هذا الموقف لا يبرره إلا نمو التجربة ، حتى تبين معنى هذا الحرص على وصلها ، ومعالم هذه الزلة الخلقية التي لم تمنح مكانتها عنده ، ولم تنهب بحبه :

« فإذا سئمت من الدمار ، وجفَّ سَمُّ العقرب

و أمثال من مجرى ضيائك مابه من طحلب
ونمت بصدرك زهرة عبقت بريح طيب
ورأيت قلبك صبية يتواثبون بملعب
فعرفت أنى لم أكن أبدا كهذا الثعلب
عودى إلى فلم تنزل قُرب الشواطئ مركبي

ثم إن هذا الاقتضاب في القصيدة السابقة لا صلة له بالظلال وملامح الغموض الموحية عند الرمزيين .

وفي البيت الرابع صورة جريئة لا نعرف لها مبرراً في السياق وقلماً يلجأ الشاعر إلى مثلها في الديوان ، كما أنه قلما تلجئه الضرورة إلى كلمات غريبة ككلمة « الدرين » في قصيدة « باشعر » ومعناها اليابس من الشجر أو العشب ، أو الثوب الخلق .

وفي الديوان بعد ذلك شيء من الرمزية الأسطورية يتمثل في قصيدتين :
أولاهما : قصيدة « الشمس والعاصفة » وهي أسطورة يابانية ، موضوعها يحسن رب العاصفة للشمس المعبودة ، حتى يطلقها من سجنها الآلهة الأخرى . فتعود لروائها وإحسانها . وهي أسطورة غيبية محض ، ويقحم الشاعر عليها تدخل الناس بالضجيج والخلبة والدعاء ، حتى تتدخل الآلهة لإطلاقها ، فتكون عودتها رمزاً لانتصار الإنسان . والأسطورة قالب غير موفق وغير طبع لتصوير الغاية من القصيدة ، فتبدو مقحمة ، فيها تمحل وإكراه .

والقصيدة الثانية يابانية أيضاً ، عنوانها « السلحفاة المقلمة » لقد صادها صائد بائس ، فأطلقها تجلة لها ، فكافأته على العيش معها لحظات سعادة في النعم العلوى لم يحس بطولها الذي بلغ مئات الأعوام ، حتى إذا عاد من لديها إلى أهله وجددهم جميعاً قد ماتوا منذ زمن ففضل أن يموت ، لأن جميع الروابط

التي تربطه بالحياة قد تقطعت . ومغزى الأسطورة الرمزي واضح ، وهي
ترادف المغزى الرمزي لسرحية أهل الكهف للأستاذ توفيق الحكيم .

وأضعف قصائد الديوان قصائد المناميات المباشرة ، كقصيدة «العنكبوت»
و «أفريقيا» وهي تنال من الديوان فنياً ، ولا بناء لها ، ولا عمق فيها .

وبعد ، فإن الديوان فيه جدة وأصالة ، ويتم عن مقدرة لغوية وتصويرية
فريدة وإذا أضف الشاعر إلى طاقته الفنية واللغوية عمقا في التجارب ،
وإحكاما في بناء القصائد ، بلغ شعره من الجودة ما ترقبه ورجوه له ، وفي
هذا الجانب نشد منه تعميقا لثقافته وإدراكه للشعر ، بسعة الاطلاع على الشعر
العالمي واتجاهاته ونماذجه الحية ، ليكمل ما توافر له من ثقافة عربية ناضجة .

صدر للمؤلف

(أ) كتب مؤلفة

- ١ — الرومانتيكية .
- ٢ — الأدب المقارن .
- ٣ — الحياة العاطفية بين العفوية والصوفية .
- ٤ — النقد الأدبي الحديث .
- ٥ — النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة .
- ٦ — في النقد المسرحي .
- ٧ — دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر .
- ٨ — المواقف الأدبية .
- ٩ — في النقد التطبيقي والمقارن .
- ١٠ — قضايا معاصرة في الأدب والنقد .

(ب) كتب مترجمة

- ١ — ليلي والمجنون (أو الحب الصوفي) (عن الفارسية)
- ٢ — ما الأدب (جان يول سارتر) (عن الفرنسية)
- ٣ — فولتير (لانسون) (عن الفرنسية)
- ٤ — بلياس وميليزاند (ماترلنك) عن الفرنسية (مسرحية)
- ٥ — مختارات من الشعر الفارسي (عن الفارسية)
- ٦ — رأس الآخرين (مارسيل إيميه) (عن الفرنسية)
- ٧ — عدو البشر (مولير) (عن الفرنسية)

فهرس الكتاب

الموضوع

تقديم

القسم الأول :


- حول بعض مناهج الشعر ونقده ٣
- ١ — عمود الشعر وجنائته على الشعر العربي . . . ٩
- ٢ — القرآن وصدق الأداء في الشعر ٢٢
- ٣ — العقاد رائد الاتجاهات المعاصرة في الشعر العربي . . ٢٩
- ٤ — نظرية المحاكاة وصلة الشعر بالفنون بين أرسطو والعرب ٤١
- ٥ — الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية وأثرها في نقدنا
- الحديث ٥٧
- ١ — « فلسفة الصورة في شعر الكلاسيكيين » . . . ٥٧
- ٢ — « فلسفة الصورة في شعر الرومانتيكيين » . . . ٧٠
- ٣ — « فلسفة الصورة في شعر البرناسيين » . . . ٩٠
- ٦ — حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر (١) . . . ١١٠
- حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر (٢) . . . ١٢٢
- ٧ — حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر (٣) . . .
- « أراجون وشعر المناسبات الاجتماعية » . . . ١٣٣

القسم الثاني :

نماذج من الشعر « دراسة ونقد »

- ١ — من روائع الأدب الإسلامي :
- (أ) « العطار وفلسفة التصوف » ١٤٧
- (ب) « منطق الطير للعطار » ١٥٣
- (ج) « مختارات من الشعر الصوفي » ١٥٩

الموضوع	الصفحة
٢ - « من روائع الشعر الإسلامى » :	
مختارات من شعر « أنورى »	١٦٦
٣ - مقارنات فى الخمريات العربية والفارسية بين رودكى	
وأبى نواس	١٧٠
٤ - الحب والموت فى شعر رابندرانات تاجور	١٨٢
٥ - رسائل إلى شاعر شاب - كتبها : رينر ماريا ريلكه	١٩٨
٦ - « إلى مسافره » - ديوان للشاعر : فاروق شوشه	٢٢٤
٧ - نظرات فى ديوان : هلال ناجى « الفجر آت »	٢٣٦
٨ - « الأرغن » - ديوان للشاعر : حسين عفيف	٢٤٣
٩ - « فى العاصفة » ديوان للشاعر : كيلاتى حسن سند	٢٥٦

 <p>سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران</p>	
رقم الایجاد :	۲۵۳۹
.....	
کتابخانه ملی و اسناد ملی جمهوری اسلامی ایران	

